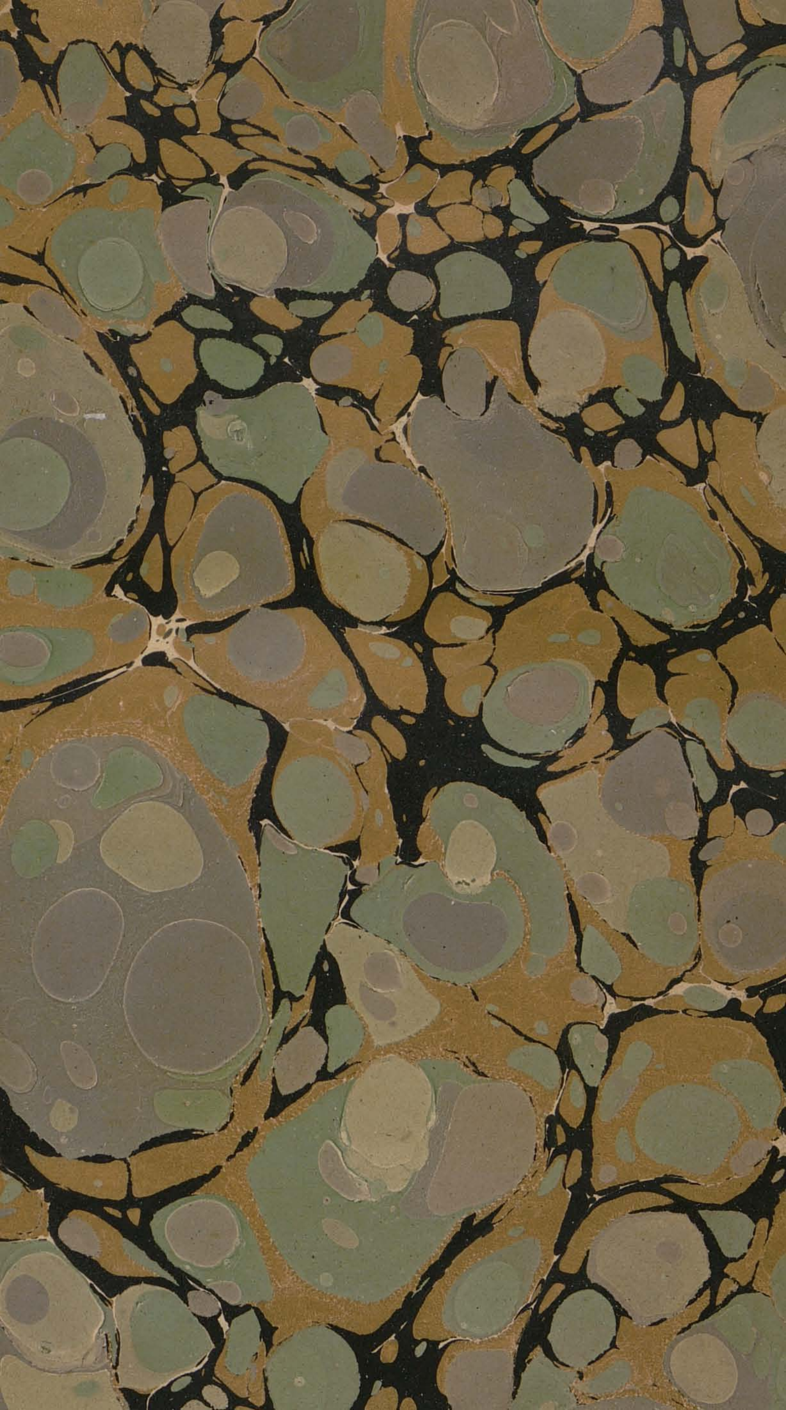




EX LIBRIS
ALBERT A. HOPKINS



DE

# L'ART CHRÉTIEN

IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE CH. LAHURE
Rue de Fleurus, 9, à Paris

# DE
# L'ART CHRÉTIEN

PAR

A.-F. RIO

---

NOUVELLE ÉDITION ENTIÈREMENT REFONDUE
ET CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE

*Ars longa, vita brevis.*

---

TOME TROISIÈME

---

PARIS
LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie
BOULEVARD SAINT-GERMAIN, N° 77
FRIIBOURG-EN-BRISGAU, M. B. HERDER, LIBRAIRE

---

1861

# DE
# L'ART CHRÉTIEN.

## CHAPITRE XIV.

### ÉCOLE LOMBARDE.

Préliminaires historiques. — L'art milanais au moyen âge. — Patronage de la famille Visconti. — Influence de Giotto et de son école au quatorzième siècle. — La cathédrale de Milan et la chartreuse de Pavie. — Mouvement de décadence du quinzième siècle, arrêté par une nouvelle dynastie. — François Sforza. — Artistes précurseurs de Léonard. — Averulino, Michelozzo et Bramante.

Maintenant il faut chercher, dans le nord de l'Italie, la trace lumineuse laissée par un artiste florentin dont le nom nous est déjà familier, et qui forme, avec Raphaël et Michel-Ange, le grand triumvirat de l'art chrétien. On comprend que nous voulons parler ici de Léonard de Vinci, qui fut le véritable fondateur de l'école Lombarde, et qui fit jouer à la ville de Milan un rôle non moins brillant dans l'histoire de l'art que dans celle de la religion et de la liberté, et ces

trois genres de gloire, qui ont eu chacun leur point culminant à des époques assez éloignées l'une de l'autre, forment trois ères successives qui partagent presque également les annales de la Lombardie, et dont l'influence se trouve fortement marquée dans le caractère comme dans le génie national. A l'ère religieuse, la première dans l'ordre des temps et dans celui des choses, a présidé l'un des plus grands saints dont l'Église catholique ait vénéré la mémoire, saint Ambroise, le pasteur des peuples par excellence, leur modèle et leur guide dans les voies spirituelles, leur sentinelle vigilante et ferme tant contre l'hérésie que contre la tyrannie. Et le rôle important joué par cet auguste et intrépide champion de la foi, dans le cours de son glorieux épiscopat, laissa des traces si profondes qu'on peut dire qu'elles ne s'effacèrent jamais. Aujourd'hui même elles sont encore visibles dans la saine partie de la population milanaise. Que devait-ce être au moyen âge, quand les traditions locales étaient encore dans toute leur vigueur, et quand les âmes étaient encore assez fortement trempées, non-seulement pour vénérer les vertus de saint Ambroise, mais pour comprendre son caractère tout entier?

La période la plus brillante pour la religion ne le fut pas pour l'art ni pour la liberté, de même que les beaux jours de la liberté milanaise furent précisément ceux de l'extrême décadence de l'art, qui, à son tour, ne sembla fleurir au quinzième siècle que pour consoler les Milanais de la perte de leurs libertés.

A travers toutes ces vicissitudes il y eut une lumière qui ne s'éteignit jamais, un nom qui ne fut jamais oublié, un grand souvenir qui resta toujours présent aux esprits, une basilique qui fut toujours préservée des ravages du temps et des Barbares, et dans laquelle sont heureusement conservés les monuments primitifs de l'art chrétien dans la Lombardie. Je veux parler de la basilique de Saint-Ambroise, avec ses vieilles mosaïques et ses vieilles sculptures, qui, bien qu'elles datent du déclin de l'Empire et de l'art, rachètent l'imperfection des formes par la grandeur imposante des caractères, et surpassent, pour le style, la plupart des ouvrages contemporains qui subsistent dans la haute et dans la basse Italie.

Entre la première invasion des Barbares, au cinquième siècle, et la destruction de Milan par l'empereur Frédéric au douzième, c'est-à-dire pendant la période la plus stérile en œuvres satisfaisantes pour le goût, on voit éclore, autour du tombeau de saint Ambroise, quelques produits plus heureux d'une inspiration toute spéciale. Ce sont d'abord les mosaïques grandioses de l'abside, et les majestueuses figures de saints qui décorent la chapelle de saint Satyrus, puis les bas-reliefs classiques de la chaire, après lesquels viennent, mais à un long intervalle, ce qu'on pourrait appeler les richesses mobilières de cette basilique, comme le bénitier d'ivoire donné par l'archevêque Godefroi, et le magnifique livre des Évangiles donné par cet archevêque Aribert, qui inventa le *caroccio* pour les batailles au commencement du onzième siè-

cle ; sans parler d'une quantité de diptyques depuis longtemps dispersés ou mutilés, et dont quelques précieux débris se conservent encore aujourd'hui dans le trésor de la cathédrale.

Il reste trop peu de fragments des peintures du douzième et du treizième siècle pour qu'il soit possible d'en faire la matière d'une classification ou d'une appréciation vraiment satisfaisante. On peut juger de leur caractère général par celles de la vieille tour du Monastero Maggiore, l'ouvrage le plus complet et le mieux conservé de cette époque, et le plus propre à prouver qu'à Milan, comme dans le reste de l'Italie, la peinture avait besoin d'un régénérateur.

Mais quand ce régénérateur parut, au commencement du quatorzième siècle, le génie des premiers Visconti avait déjà beaucoup fait pour faciliter l'œuvre de régénération. L'archevêque Othon Visconti, le premier qui eut la pensée de joindre l'image de saint Ambroise à la bannière des Milanais, avait conçu et réalisé d'autres idées dignes de celle-là, et son neveu et successeur Matthieu, qui put saluer d'assez près la lumière nouvelle qui commençait à poindre, marcha comme précurseur immédiat sur les traces de son oncle, et orna Milan de plusieurs beaux édifices, dont il ne reste plus que la *Loggia degli Osi*, qui suffit pour faire regretter tous les autres.

Mais leur gloire, soit comme administrateurs, soit comme stimulateurs de tous les nobles instincts qui avaient survécu à la liberté, fut bien éclipsée par celle d'Azzon Visconti, qui fut vainqueur à Parabiago,

par l'intervention miraculeuse de saint Ambroise, si l'on en croit une légende qui fut longtemps populaire et qui passa bientôt du domaine de la tradition dans celui de l'art; car la prédilection pour le héros s'étendit à la légende qui le concernait, et comme il s'agissait d'une victoire à la suite de laquelle le vainqueur avait fait grâce à son ennemi acharné, Leodrisio Visconti, on trouva tout naturel que le grand homme fût visiblement protégé par le grand saint.

Azzon Visconti, né à peu près avec le quatorzième siècle, mourut très-jeune, en 1339, laissant, malgré sa courte carrière, un nom très-populaire et assez glorieux, et une quantité de monuments qui donnèrent à la ville de Milan une physionomie toute nouvelle. On peut s'en faire une idée par l'élégante tour de Saint-Gothard qui subsiste encore aujourd'hui; c'est le seul ouvrage de son temps qui n'ait pas fait place à des constructions nouvelles. Il n'y a plus vestige des cent tours qui formaient l'imposante ceinture de la grande cité lombarde, ni du beau cloître qu'il fit bâtir pour les religieux chargés du service de son église de Saint-Gothard, ni enfin de ce magnifique palais longuement décrit dans la chronique contemporaine de Calvano Fiamma [1], et orné d'un grand nombre de peintures dont on ne saurait trop regretter la perte; car, soit qu'elles fussent de Giotto ou de ses disciples milanais, elles formaient, comme

1. Elle est insérée par Muratori dans sa collection des *Scriptores rerum italicarum*.

œuvre capitale et point de départ de la nouvelle école, un monument de la plus haute importance dans l'histoire de l'art en Lombardie [1].

Soit sympathie naturelle entre le génie toscan et le génie lombard, soit disposition heureuse de ce dernier à recevoir et à féconder dans son sein les germes venus du dehors, il est certain que les artistes florentins transplantés en Lombardie, non-seulement n'y dégénérèrent jamais, mais semblèrent plutôt y prendre un nouvel essor. On en trouve des preuves, longtemps avant Léonard de Vinci, dans le cours du quatorzième et du quinzième siècle; à quoi il faut ajouter l'impression profonde qu'y laissèrent le souvenir et les écrits du Dante, écrits qui ne furent peut-être nulle part mieux compris ni plus admirés, et dont l'archevêque Jean Visconti voulut faciliter l'intelligence. Ce que Giotto y fit pour la peinture, un autre Toscan, Jean de Balducci, de Pise, le fit pour la sculpture. Sorti d'une école qui avait merveilleusement régénéré cette branche de l'art d'un bout à l'autre de l'Italie [2], il exécuta, pour les Milanais, des monuments qui ne méritent pas la critique sévère qu'en a faite Cicognara. Le tombeau de saint Pierre-

1. Vasari place le séjour de Giotto à Milan immédiatement avant sa mort, qui eut lieu en 1336 ; mais il ne dit rien de précis sur les travaux qu'il y exécuta. *Lavorò in Milano alcune cose che sono sparse per quella città, e che insino ad oggi sono tenute bellissime.*

2. Vasari dit que du temps de Nicolas de Pise, *molti mossi da lodevole invidia si misero con più studio alla scoltura, particularmente in Milano.*

Martyr, à Saint-Eustorge, qui rappelle celui de saint Dominique, à Bologne, et dont la date (1339) coïncide avec la victoire si populaire de Parabiago, n'est pas seulement admirable sous le rapport symbolique ; les formes mêmes sont traitées avec cette verve et cette franchise d'exécution qui caractérisent les beaux ouvrages du quatorzième siècle. Les figures qui représentent la *Charité*, l'*Espérance*, et surtout la *Foi;* la *Prudence* avec ses trois têtes où les âges successifs sont si bien exprimés; la *Force* avec son air énergique et ses emblèmes de lion si heureusement incorporés à la statue; dans la partie supérieure, les belles figures de Docteurs qui sont aux angles, les miracles du saint sculptés sur les quatre côtés du tombeau, et, pour couronnement, la Vierge, si majestueuse entre deux saints qui ne le sont pas moins, tout cela forme un ensemble qui ne saurait manquer de produire son effet sur quiconque n'aura pas exclu de ses recherches la poésie et le symbolisme légitime de l'art.

En 1347, c'est-à-dire huit ans après avoir terminé ce grand ouvrage, le même artiste travaillait à la façade de l'église de Brera, ce qui était attesté par une inscription effacée depuis longtemps, mais qui a été conservée par Tiraboschi[1]. C'est entre ces deux dates positives qu'il faut placer, en s'appuyant sur l'analogie de style, celle d'un monument précieux qui était dans l'église de Saint-Gothard, et qui, après

1. T. I, p. 302; t. II, p. 410.

avoir échappé par un pur hasard au marteau ou plutôt à la scie du plus grossier vandalisme, forme aujourd'hui le principal ornement du musée Trivulce. Il s'agit du tombeau d'Azzon Visconti lui-même, exécuté par un artiste qu'il avait sans doute apprécié de son vivant et auquel durent être confiés d'autres travaux restés inconnus. La figure couchée du prince est magnifique, tant pour le caractère que pour l'exécution; les villes qui lui avaient obéi sont représentées chacune par son patron spécial, et cette sorte de résumé historique ajoute encore à la majesté du monument.

Ainsi, vers le milieu du quatorzième siècle, la régénération de l'art était complète dans la capitale de la Lombardie, grâce non-seulement aux artistes régénérateurs, mais surtout au héros qui avait su les attirer et les comprendre, et qui, en fondant la grandeur de sa dynastie, n'avait négligé aucun genre de gloire, bien qu'il fût mort presqu'à la fleur de l'âge. C'est à lui que remonte le grand essor imprimé au génie milanais sous l'administration de ses successeurs, et les germes déposés par lui furent assez vivaces pour croître et fleurir malgré le despotisme et le sang.

Vasari nous dit que les peintures de Giotto, éparses dans Milan, y étaient encore fort admirées de son temps; mais il supprime malheureusement les détails, et il n'est pas plus explicite en parlant de celles que le Florentin Stefano, l'un des meilleurs élèves de Giotto, y avait commencées une dizaine d'années

après lui, mais que la maladie l'avait empêché d'achever[1]. La génération de peintres qui vint immédiatement après eux ne paraît avoir marché que de très-loin sur leurs traces, si l'on en juge par les ouvrages de cet Andreino d'Edesia, le plus célèbre, ou plutôt le moins obscur d'entre eux, et dont il ne reste plus que quelques fresques à Pavie, depuis qu'on a effacé celles de la sacristie de Saint-Thomas, à Milan.

On en pourrait dire autant des sculpteurs qui succédèrent à Jean Balducci, si l'on se contentait d'étudier leurs ouvrages dans l'église de Saint-Eustorge, dont le patronage de la famille Visconti fit un véritable musée de sculpture. Celle qui représente l'*Adoration des rois mages*, et qui est ordinairement attribuée à un élève de Jean Balducci, ne mérite assurément pas l'éloge qu'en a fait Cicognara, qui va jusqu'à la préférer au chef-d'œuvre du maître, au tombeau de saint Pierre-Martyr, placé dans une chapelle voisine[2]. C'est avec un peu moins d'injustice qu'il donne la même préférence aux sculptures d'une date postérieure qui décorent le grand autel, et dans lesquelles

1. Un manuscrit précieux, conservé dans la bibliothèque du comte Archinta, à Milan, et dédié à Bruzio Visconti, qui mourut en exil en 1356, contient quelques miniatures que leur style et le rapprochement des dates me font attribuer à Giotto ou à quelqu'un de ses disciples immédiats. C'est une série de figures allégoriques dont une surtout, assise sur un trône, le sceptre à la main, ne peut être que l'ouvrage d'un grand maître.

2. *Storia della Scoltura*, lib. III, cap. VII.

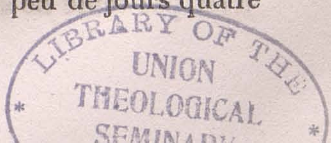
on ne trouve plus au même degré cette force et cette pureté qui caractérisent l'époque précédente. Mais dans une autre église, dans celle de Saint-Marc, il y a un monument exécuté sous de plus heureuses inspirations : c'est celui du bienheureux André Settala ; et si l'on veut chercher des objets de comparaison dans les villes environnantes, on trouvera dans celle de Pavie le magnifique tombeau de saint Augustin, orné de plus de deux cent quatre-vingt-dix figures de différentes grandeurs et d'un style d'exécution qui accuse les meilleures traditions toscanes[1].

Entre la mort d'Azzon Visconti et l'avénement du fameux Jean Galéas, qui forme une autre ère glorieuse dans l'histoire de l'art en Lombardie, il s'écoula un demi-siècle de vicissitudes qui furent parfois assez sanglantes pour constituer un véritable état de terreur, et pourtant on ne trouve pas que le développement du génie ou de la prospérité nationale ait été notablement interrompu. Il y avait dans cette dynastie des Visconti un si curieux assemblage de grandes qualités et de vices monstrueux ! Ce débauché Luchino, qui partagea avec son frère, l'archevêque Jean, la succession immédiate de leur neveu Azzon, qui était, aussi bien que sa femme, Isabelle Fieschi,

1. Vasari attribue le tombeau aux frères Agostino et Agnolo, de Sienne : mais il est prouvé qu'il ne fut commencé qu'en 1362, c'est-à-dire quand les deux artistes siennois auraient été âgés d'environ 90 ans. Les moines augustins payèrent pour cet ouvrage la somme énorme de 4000 florins d'or. CICOGNARA, lib. III, cap. V.

un objet de scandale et d'horreur pour toute l'Italie, qui immolait de nobles victimes à ses passions brutales, et n'échappait ensuite aux poignards des conjurés que pour périr de la main de sa propre femme à laquelle il destinait le même sort; ce même Luchino était souvent le protecteur du peuple contre les grands, des Guelfes contre les Gibelins, ses propres partisans; il abolissait les taxes arbitraires, faisait fleurir le commerce, nourrissait jusqu'à quarante mille pauvres à ses dépens durant la famine de 1340, et l'on peut dire que ce fut surtout à ses sages précautions que Milan dut d'avoir échappé au terrible fléau qui dépeupla tant de villes italiennes en 1348. Quant à son goût pour les arts, il le manifesta de deux manières: par la défense qu'il fit d'abattre, comme on l'avait fait à Bologne et ailleurs, les palais des citoyens bannis, et par la construction de deux résidences magnifiques; l'une, auprès de San Giorgio al Palazzo, ornée de peintures qui ont été détruites en même temps que l'édifice; l'autre, près de San Giovanni in Conca, laquelle surpassait encore la première en magnificence.

Son frère Jean, à la fois seigneur et archevêque de Milan, eut une administration ferme, paternelle et glorieuse, grâce à laquelle ses sujets devinrent plus riches, plus redoutés, plus industrieux qu'ils ne l'avaient jamais été. Alors furent fondées ces fabriques d'armes qui donnèrent ensuite tant de renom aux armuriers milanais, et qui, en 1427, pouvaient fournir de quoi armer complétement en peu de jours quatre



mille cavaliers et deux mille fantassins. Qu'il ait favorisé aussi lui, de tout son pouvoir, la manifestation du beau sous toutes les formes, c'est ce qui est mis hors de doute par son admiration si authentique pour les deux plus beaux génies poétiques de ce siècle, admiration qui, en ce qui concerne Pétrarque, fut renforcée par une tendre prédilection et par une association intime aux sollicitudes de son gouvernement. Aussi le poëte, à qui les faveurs de ce genre tournèrent plus d'une fois la tête, appelait-il son patron le plus grand homme de toute l'Italie.

Quant à l'admiration de l'archevêque pour le Dante, il la témoigna par une mesure qui suffirait presque pour justifier la qualification que lui donnait Pétrarque. Il voulut que six commentateurs, choisis parmi les hommes les plus versés dans les diverses sciences qu'embrassait le poëme, fussent chargés d'en sonder les profondeurs, chacun dans une direction différente, afin d'en faciliter l'intelligence à ses admirateurs.

Si seulement il avait laissé ses trois neveux Matthieu, Galéas et Barnabé dans l'exil auquel les avait condamnés leur oncle Luchino! Ce rappel fut son tort irrémissible, et les Milanais eurent le droit de lui imputer toutes les horreurs dont ils furent témoins et victimes, par le monstrueux abus que firent du pouvoir Galéas et Barnabé, particulièrement ce dernier, qui pour exécuteurs de ses arrêts de mort avait cinq mille dogues dressés à dévorer ses victimes. On n'est pas tenté de s'enquérir du sort des beaux-arts

sous un tel patronage; on est même fâché de trouver que son tombeau, conservé dans une salle du palais Brera, ait été épargné par les modernes vandales préférablement à tant d'autres monuments du même genre, beaucoup plus intéressants comme souvenirs historiques et même comme œuvres d'art; car ici tout se ressent de la pauvreté de l'inspiration. Le cheval est on ne peut plus lourd, la pose de la statue n'est rien moins qu'héroïque, et les bas-reliefs sont marqués, encore plus visiblement que le reste, du sceau de la décadence.

Il serait injuste de partager également entre les deux frères la responsabilité de cette époque sanglante et ténébreuse. Galéas fut rarement un tyran brutal, et sa qualité de fondateur de l'université de Pavie ainsi que celle d'ami de Pétrarque, forme un certain prestige qui, de loin, adoucit un peu la dureté de cette physionomie. Quant à sa compétence en matière d'art, elle est rendue très-problématique par la description que nous a conservée Muratori[1] du palais qu'il fit construire sous sa direction personnelle et dans le goût le plus bizarre, à la place du vieux palais de Saint-Gothard, dont il ne laissa subsister que l'église et la belle tour qu'on voit encore aujourd'hui.

Quand il mourut, en 1378, à son château de Belgioso, il laissait un fils déjà mûr pour les grandes choses dont l'exécution lui était réservée, et en fa-

1. *Scriptores rerum italic.* Vol. XIV, p. 385 et 402.

veur desquelles on lui pardonne sans peine le tour plein d'astuce qu'il joua à son oncle Barnabé pour le prévenir et s'en défaire[1]. Ce fut son premier titre à la reconnaissance des Milanais qui, voyant en lui leur libérateur, le proclamèrent seigneur perpétuel de leur ville, comme s'ils avaient eu le pressentiment du grand rôle qu'il devait leur faire jouer dans l'histoire d'Italie. Peu s'en fallut que son génie, secondé par l'élan et l'intelligence de ses sujets, ne fît de Milan la glorieuse capitale du plus beau et du plus riche royaume qui fût alors en Europe, un royaume dans lequel se trouvaient enclavées les républiques de Pise, de Bologne, de Sienne, de Pérouse, et dans lequel, après sa grande victoire de Casalecchio, en 1402, il comptait encore enclaver Florence, où il méditait une entrée triomphale et son couronnement comme roi, quand sa mort presque subite fit écrouler tout à coup ce bel édifice.

Mais la grandeur ambitieuse des vues, dans le chef et dans le peuple, n'avait pas seulement produit des conquêtes éphémères. Au plus fort des prospérités de ce règne, quand chacun avait une conscience très-distincte de la part qui lui en revenait, l'essor imprimé aux imaginations s'était aussi fait sentir dans le domaine des arts, et de ce concours de circonstances heureuses sortirent des monuments trop magnifiques peut-être, à cause de leur

1. Voir le curieux procès de Barnabo Visconti, dans MURATORI, *Script. rer. it.*, t. XVI, p. 794.

disproportion avec les destinées ultérieures du pays, mais du moins qui restèrent toujours, par leur destination, en harmonie avec le caractère profondément religieux du peuple milanais. On voit que je veux surtout parler de cette fameuse cathédrale, qui est considérée, à juste titre, comme une des merveilles du monde chrétien, et qui désormais aura son histoire à part comme une république.

C'était une magnifique pensée et digne d'un conquérant plus pieux que lui, de bâtir, en guise de trophée, une église de dimensions correspondantes à ses projets de domination royale sur l'Italie. Chez un peuple dont saint Ambroise avait fait à l'avance l'éducation religieuse, un monument de ce genre devait être le plus populaire de tous; aussi fut-il toujours, alors et dans les siècles suivants, le grand intérêt du peuple autant que celui du prince, sans nuire toutefois à la basilique Ambroisienne qui conserva la popularité spéciale, que nous aurons occasion de caractériser plus tard. Pour le moment, nous remarquerons seulement que la peinture a fourni les décorations de l'église de Saint-Ambroise, tandis que la cathédrale a surtout emprunté les siennes au ciseau des sculpteurs. On peut même la considérer comme le centre d'une grande école de sculpture dont les ramifications et les vicissitudes sont intéressantes à suivre dans l'histoire de cette branche de l'art.

Quel fut l'artiste qui conçut et dressa le plan de ce monument gigantesque? Le style général semble

accuser des inspirations ultramontaines, dans le genre de celles qui ont présidé à la construction des cathédrales à la fois si grandioses et si régulières de la France et de l'Allemagne. Mais les anomalies qu'on y remarque portent sur des parties tellement fondamentales et sur des conditions esthétiques si essentielles dans l'architecture gothique, telle qu'elle était comprise et pratiquée dans le Nord, qu'il est impossible d'y reconnaître le produit libre et spontané du génie français ou allemand. Évidemment, c'est ce génie qui a prédominé, mais en subissant les contradictions du génie national et les déviations imposées par lui, comme il arriva pour la construction du dôme de Florence et de plusieurs autres. C'est donc à tort que le plan primitif de la cathédrale de Milan a été exclusivement attribué par les uns, à Nicolas Bonaventure, de Paris; par les autres, et surtout par les Milanais, à leur compatriote Marco de Campione[1]; cependant, s'il fallait absolument

1. Campione est un village entre Côme et Lugano. Giulini a fait un long plaidoyer en faveur de cet architecte, t. II, p. 427, 587, 598; il admet cependant la priorité en faveur de l'architecte parisien, qui fut appelé dès 1388, mais qui ayant été congédié bientôt après (en juillet 1391) ne dut pas avoir, selon lui, le temps de mettre en train une œuvre si colossale. Parmi les collègues qui lui furent adjoints, on trouve un Giovanni di Grassi, un Jean Annex de Fernach, de Fribourg, appelé *Magister de lapidibus vivis;* un Henri Zamodia, aussi Allemand; un Bernard, de Venise; un Pierre, de Crémone. Plus tard, on voit figurer un Gabriel Scornaloco, de Plaisance; un Jean, de Florence; un Jean, de Ferrare; un Ulrich, d'Ulm. Dans les dernières années

se prononcer en faveur d'un des noms proposés, ce serait plutôt à ce dernier qu'il faudrait donner la préférence [1].

Dix ans après avoir commencé la construction de la cathédrale, Jean Galéas ordonna celle de la magnifique Chartreuse de Pavie, dont vingt-cinq moines, appelés d'au delà des Alpes, prirent possession dans la dernière année du quatorzième siècle. Le temps n'était pas encore venu pour la sculpture et pour la peinture d'y déployer leurs merveilles. Il est même à remarquer que le prince favorisa beaucoup moins ces deux arts que l'architecture, qui était plus en rapport avec ses conceptions gigantesques en tous les genres. Cependant il ne faut pas passer sous silence le missel de l'église de Saint-Ambroise, qui fut donné par Jean Galéas en mémoire de son couronnement comme duc de Milan, et dont les miniatures ne sont pas moins intéressantes par la beauté du style et le mérite de l'exécution que par les sujets qu'elles représentent. C'est un ouvrage digne à la fois de la grande époque où il fut exécuté et de la basilique Ambroisienne dont il forme un des plus précieux trésors [2].

du XIV[e] siècle, il n'y a plus d'autres étrangers que des Français : Pierre Loezar, Jean Campamios, de Normandie; Jean Mignot, de Paris. Au XV[e] siècle, il n'y en a plus du tout jusqu'à l'année 1483 qu'on fit venir Jean de Gratz et Alexandre de Marbach, pour la construction de la coupole.

1. Giulini, *Memorie*, t. II, pp. 427-587-598.

2. Ce missel est l'ouvrage d'un certain Anovello da Imbonate,

Quant aux ouvrages de sculpture, s'ils furent plus rares sous ce règne que sous ceux qui le précédèrent et le suivirent, ce fut moins par disette d'artistes ou d'inspirations que par l'effet des préoccupations presque exclusives du prince en matière d'art. Il paraît même que l'espèce d'académie qu'il avait fondée pour l'aider à tracer une marche régulière aux travaux entrepris sous ses auspices, ne comprenait dans ses attributions que l'architecture et la peinture[1]. Au reste, pour prouver que cette exclusion ne fut ni symptôme ni cause de décadence, il suffit de citer, outre le magnifique candélabre de la cathédrale de Milan[2], le travail exquis qu'on y remarque au-dessus de la porte de la sacristie méridionale. La Vierge qui surmonte la pointe de l'ogive, et qui étend son manteau sur deux groupes agenouillés, fait regretter que l'artiste qui sculpta ce groupe n'ait pas travaillé davantage à la décoration intérieure de ce monument, et on le regrette d'autant plus que les sculpteurs qui vinrent après lui laissèrent dans leurs ouvrages l'empreinte plus ou moins mar-

et la date est 1395. Les miniatures les plus remarquables sont celles qui représentent le couronnement et l'intronisation du duc, la victoire de Parabiago, le crucifiement, etc. Il y en a surtout une où l'on voit la famille du duc agenouillée au moment de l'élévation. Dans une autre on voit les mêmes portraits devant saint Ambroise, qui est assis sur son trône épiscopal.

1. Borsini, *Supplemento alla nobilità di Milano*, cap. 16.

2. Les dessins de ce candélabre faits par M. Victor Petit, exposés au congrès archéologique de 1850-1851, y ont excité une admiration universelle.

quée de la décadence où tombèrent les arts, les mœurs et les caractères sous les successeurs immédiats du grand Visconti. Cette lourde statue du pape Martin V, que fit ériger Philippe-Marie Visconti, en mémoire de la consécration du dôme par le souverain pontife en personne, est le chef-d'œuvre de Giacobino da Tradate, sculpteur tellement en vogue vers 1410, qu'on lui permettait à grand'peine d'interrompre ses travaux de la cathédrale, pour se mettre pendant quinze jours au service des dominicains de Saint-Eustorge. Que pouvait produire de grand dans le domaine de l'art, ou dans tout autre domaine de l'intelligence, le patronage d'un tyran comme ce Jean-Marie Visconti, qui dressait des chiens à dévorer ses sujets ou qui lançait sur eux des satellites armés, quand épuisés par la guerre ils le suppliaient de faire la paix ; qui défendait sous peine de mort de prononcer ce mot, pour lui si odieux, sans excepter de cette brutale défense le prêtre célébrant le saint sacrifice ? Sous une pareille domination, il n'y avait pas de milieu entre l'abrutissement par la terreur et l'exaspération par le désespoir, et ce n'était pas chez un peuple comme les Milanais qu'un pareil sentiment pouvait rester stérile. Une troupe de conjurés, qui avaient presque tous à venger la mort d'un frère, le massacra dans l'église de Saint-Gothard en 1412. Mais cette délivrance inespérée ne put pas faire sortir l'art de l'espèce de léthargie où il était tombé. Le peu d'ouvrages qui furent exécutés sous son successeur et dont les plus

remarquables sont dans l'église de Saint-Eustorge[1], y figurent assez tristement à côté du magnifique tombeau de saint Pierre martyr, fait un demi-siècle auparavant. Mais c'était surtout dans la famille même des Visconti que la décadence était visible et rapide. Le dernier prince de cette dynastie n'attacha son nom à aucune espèce de monument, à moins qu'on ne veuille lui tenir compte du commentaire qu'il fit composer à François Philelſe sur Pétrarque, son poëte favori. Cette prédilection, et l'admiration qu'il profeſsait pour le Dante, dont il se faisait lire et expliquer lepoëme par Mari ano de Tortone, ne semblent guère compatibles avec les vices de son cœur et de son caractère, qui, joints à ses difformités physiques, offraient à ses sujets un assemblage assez repoussant pour qu'ils vissent sans regret l'extinction de cette dynastie épuisée.

Heureusement pour Milan, et plus heureusement pour l'art, le moment d'une régénération approchait et elle devait commencer sous les auspices d'un héros que son âme et son goût rendaient digne d'une pareille mission. Ce héros était François Sforza, en qui de fréquentes expéditions et des séjours prolongés dans les villes de la Toscane et surtout de l'Ombrie avaient ſait naître le désir d'imiter les

1. Dans la chapelle de Saint-Jean fondée par le fils de Pierre Visconti, il y a deux tombeaux assez curieux : celui de Gaspard Visconti et celui d'Agnès Besozzi, sa femme, avec la date 1427. Il y a un tombeau du même style dans l'église de Saint-Marc, avec la date 1407.

Montefeltro d'Urbin, les Baglioni de Pérouse, et les Médicis de Florence, dans l'essor et l'encouragement qu'ils avaient su donner aux beaux-arts ; et l'on peut dire qu'il les surpassa presque tous par la pureté de ses tendances et par le nombre de ses fondations à la fois magnifiques et pieuses. Le grand hôpital de Milan, dont Vasari parle avec tant d'admiration et qui fut fondé en 1456, honore la mémoire du fondateur encore plus que celle de l'architecte Averulino, que François Sforza fit venir tout exprès de Rome où il l'avait vu travailler aux portes de bronze de la basilique de Saint-Pierre [1]. Pendant que cet artiste florentin présidait à la construction de ce monument et à celle de la grande église de Bergame, des artistes nationaux, sollicités par le réveil de la patrie et par l'émulation, reprenaient les travaux du dôme tristement suspendus pendant la terreur, et bâtissaient des églises votives promises par le duc ou par sa femme Bianca pendant la guerre. La plus intéressante est sans contredit celle de l'*Incoronata*, formée de la réunion de deux petites églises que chacun des deux époux avait fait construire à côté l'une de l'autre. On les voit tous deux à genoux sur un vieux tableau délabré, dont tout le mérite consiste dans le touchant souvenir historique qu'il rappelle. Un autre membre de la famille, le saint archevêque Gabriel Sforza, propre frère du duc, a son

1. Il y a dans le musée Trivulce un manuscrit précieux de cet Averulino avec une dédicace au duc Sforza.

tombeau dans une des chapelles, et cette figure magnifique, couchée en habits pontificaux avec les mains croisées sur la poitrine, est là, pour prouver que la sculpture déchue, depuis près d'un demi-siècle, avait participé à la régénération générale.

L'architecte de *l'Incoronata*, qui fut aussi celui du Dôme et de plusieurs autres églises[1], s'appelait Boniforte Solari. Son talent et son activité sont attestés par le nombre et la beauté de ses travaux. Disciple d'un père moins illustre que lui dans son art, il eut deux fils dont nous aurons occasion de parler plus tard et dont la célébrité éclipsa tout à fait la sienne[2].

Malgré cette vogue incontestable, il ne paraît pas qu'il fut l'architecte favori du duc Sforza, ou du moins il ne le fut pas au même degré que ce Barthélemi Gazzo, de Crémone, qui fut chargé en 1450 de bâtir le château de la porte Giovienne à Milan, et qui, en 1463, donnait le dessin de la belle église de Saint-Sigismond hors de Crémone. C'est que Crémone était sa ville chérie, comme Saint-Sigismond était son église favorite[3]. C'était là, devant les moines hiéronymites, qu'il avait épousé, en 1441, sa chère Bianca, à laquelle il avait donné pour cortége deux mille cavaliers d'élite qui, relevant la pompe nuptiale par un mélange bien assorti de pompe militaire,

1. De Santa Maria della Rosa et della Pace.

2. Il s'agit de Cristoforo et Andrea Solari.

3. Il faut voir, dans le préambule des statuts si paternels qu'il fit rédiger pour Crémone, combien il chérissait cette ville. *Campi*, lib. III, p. 5.

semblaient présager à la nouvelle épouse un genre de gloire auquel les femmes ordinaires n'aspirent pas. Sept ans après cette inauguration conjugale et militaire, on vit Bianca, surprise dans Crémone en l'absence de son mari, se précipiter sur les Vénitiens, et d'un coup de lance couper la parole à un soldat qui osait crier devant elle *vive saint Marc!* Et quand cette femme forte avait dans les mains ce livre d'heures qu'on voit encore à la bibliothèque Ambroisienne, les élans de piété lui venaient aussi naturellement que les élans d'audace, et elle était aussi recueillie devant les autels qu'intrépide en face du danger. C'était sur ce mélange de qualités héroïques et religieuses qu'était fondée la rare sympathie qui existait entre elle et son époux, et ce double caractère se retrouve jusque dans l'influence qu'ils exercèrent conjointement sur les arts, mais particulièrement sur la peinture à laquelle ils demandèrent successivement, suivant la convenance des lieux, des compositions héroïques et des compositions religieuses. Les premières furent exécutées dans le vieux palais de Milan, dans ce qu'on appelait la salle des *Barons armés*, où les portraits des fameux capitaines, modèles ou rivaux de François Sforza, avaient été tracés par les meilleurs peintres du temps. Les secondes furent principalement exécutées à Crémone, non-seulement à cause de la prédilection du duc pour cette ville, mais aussi parce que les artistes crémonais étaient les plus dignes. Là florissait alors Bonifaccio Bembo, qui paraît avoir été le peintre favori de la

duchesse Bianca; ce fut lui qui, en 1468 (c'est-à-dire deux ans après la mort du duc), fut chargé par elle de perpétuer dans une chapelle de l'église des Augustins le souvenir d'une union où elle avait trouvé tant de bonheur et tant de gloire. Le tableau qu'il fit à cette occasion ne décore plus l'autel [1], mais les portraits des deux époux agenouillés, en face l'un de l'autre, sont encore assez bien conservés pour remplir en partie l'objet que s'était proposé la pieuse fondatrice. Au reste, cet ouvrage de Bembo avait été précédé par plusieurs autres tant dans les églises de Crémone que dans la salle des Barons armés, où il avait eu pour collaborateurs ce Vincenzo Foppa, loué outre mesure par Vasari et par Lomazzo, qui le désigne comme le fondateur de l'école milanaise [2],

1. Ce tableau est maintenant à Brescia dans le palais Averoldi. Le plus ancien tableau connu de Bembo, avec son nom et la date 1462, est dans la chapelle du château de Jorchiara, dans le duché de Parme. Il y a des documents qui prouvent qu'il travailla pour le dôme de Crémone en 1467 et 1468. On peut encore voir une fresque de lui dans une maison particulière qui faisait partie du monastère de la Colomba, fondé par la duchesse Bianca. Il mourut en 1496.

2. Vasari dit que la cérémonie de la pose de la première pierre du grand hôpital de Milan, fut peinte sous le portique par Vincenzo Foppa, *per non essersi trovato in quei paesi miglior maestro* (*Vita di Filarete*).

Giottino paraît avoir été le premier qui ait peint des héros dans les palais : à Rome dans le palais Orsini, *dipinse una sala piena di uomini famosi* (Vasari); après lui Lorenzo Bicci pour le palais de Jean de Médicis, père de Côme l'Ancien; André del Castagno pour le palais Pandolfini, *uomini famosi parte imaginati, parte ritratti dal naturale. Dante, Pétrarque, Boccace*, etc. Hero-Worship.

et Bertino de Lodi, dont le même Lomazzo fait une trop courte mention, vu l'importance et la pureté des produits qui sortirent plus tard de cette école trop peu connue.

L'art était donc à la mort du grand Sforza en voie de régénération dans ses États et même sur plusieurs points à la fois. La comparaison de son règne avec celui de son prédécesseur ne laisse aucun doute à cet égard, surtout en ce qui concerne la peinture. Le peu d'artistes qui s'y étaient voués sous le dernier Visconti, ou avaient été entraînés dans la décadence générale, ou avaient cherché au dehors l'aliment et l'exercice qui manquaient à leurs talents. Ce fut un de ces peintres émigrés, Leonardo de Bissuccio, qui, en 1433, peignit à Naples, derrière le chœur de l'église de San Giovanni, à Carbonaro, ce couronnement de la Vierge qui rappelle encore un peu le style de Giotto, mais se rapproche davantage de celui de Fra Angelico da Fiesole pour le charme de l'expression, surtout dans les têtes d'anges. C'est peut-être le plus beau produit de l'école milanaise dans la première moitié du quinzième siècle, si toutefois on peut attribuer à cette école un ouvrage où l'influence des artistes ombriens de cette époque se montre si manifeste.

Désormais ce ne seront plus les peintres milanais qui émigreront, ce seront les peintres du dehors qui viendront décorer les églises et les palais de Milan. Les fresques de Masolino da Panicale, qui ont été récemment découvertes dans le bourg de Castiglione,

ne furent peut-être pas étrangères au mouvement qui s'opéra dans le domaine de l'art sous les auspices du premier Sforza, dont cet artiste fut le contemporain. D'un autre côté, l'école de Padoue, dont nous avons signalé ailleurs les tendances peu élevées sous Squarcione et même sous Mantegna, étendant peu à peu son influence et ses ramifications dans la Lombardie [1], il était difficile que le naturalisme n'y prévalût pas. Aussi trouvons-nous Vincenzo Foppa et ses disciples profondément engagés dans cette voie jusqu'à l'ère nouvelle que forme l'arrivée de Léonard de Vinci dans ce pays. L'énumération des ouvrages qui dans cet intervalle furent produits par Civerchio, auteur de fresques assez grossières qu'on voit encore dans l'église de Saint-Pierre, à Milan, par Foppa et par ses élèves Buttinone et Zenale de Treviglio, serait aussi stérile que fastidieuse. La carrière artistique de Buttinone embrasse un intervalle de trente années, de 1451 à 1481, c'est-à-dire toute la période qui s'écoula entre l'avénement du duc Sforza et l'arrivée de Léonard de Vinci. Les peintures dont Buttinone et Zenale décorèrent la chapelle de Saint-Ambroise dans l'église de *San Pietro in Gessate*, ne sont pas mieux conservées que celles qui furent peintes par Civerchio, en 1464, dans la chapelle de Saint-Antoine. Il y avait encore de ce même Civerchio des fresques jadis fameuses dans l'église de Saint-Eustorge. Elles

1. Mantegna comptait plusieurs Milanais entre ses disciples, un Ciribono, un Antonio da Monza, etc.

ont toutes péri, ainsi que celles de Zenale, dans le couvent de Sainte-Marie des Grâces, dans celui des Franciscains et dans plusieurs autres. Ce fut comme une fatalité qui poursuivit les produits de cette école naturaliste, rameau fécond et assez vigoureux de celle de Padoue. Heureusement l'ouvrage qu'on peut regarder comme le chef-d'œuvre de cette première école milanaise, a été très-spécialement épargné par le temps et par les hommes. On peut le voir dans la principale église de Treviglio, où après avoir long-temps décoré le maître-autel, il a été relégué derrière le chœur dans un lieu presque inaccessible, même aux regards.

Il ne reste donc à Milan que d'assez faibles souvenirs des quatre principaux peintres de la période antérieure à celle qui commence avec Léonard. Après avoir fait le tour des églises et des musées, on ne se sent pas épris de la moindre admiration pour le vieux Foppa, ni pour Civerchio, ni pour Buttinone, ni pour Zenale, bien que Léonard ait exercé sur ce dernier une certaine influence. Mais si de l'étude des œuvres d'art on passe à celle de la théorie, on trouve que dans cette carrière alors toute nouvelle ils ont laissé des traces ineffaçables. Les écrits de Foppa sur la perspective linéaire et sur les proportions du corps humain restèrent dans l'école milanaise comme une espèce de tradition qui s'enrichit ensuite par les travaux de Zenale sur le même sujet. Comme tous deux embrassaient dans la pratique l'architecture et la peinture, les vues théoriques y gagnaient à la fois de

l'étendue et de la fermeté. D'ailleurs, la tournure de l'esprit lombard semblait exiger ce complément de tous les artistes qui aspiraient à une popularité durable. Quand Léonard vint compléter ou réformer, par les ressources combinées de la science et du génie, l'œuvre de ses devanciers immédiats, le terrain se trouvait admirablement préparé, non-seulement par le travail des peintres indigènes, mais par les traces profondes qu'avaient laissées en Lombardie des artistes venus de Florence et de l'Ombrie. C'étaient d'abord cet Averulino, fondateur du grand hospice sous François Sforza, et auteur d'un savant ouvrage théorique[1] où l'imagination domine souvent au préjudice de la science; Michelozzo, le digne élève de Donatello et l'architecte d'un magnifique palais à Milan, bâti pour Côme de Médicis, son patron, qu'il avait suivi dans son exil; enfin Bramante, qui les surpassa tous, non moins par la profondeur et l'étendue de ses connaissances, que par la grâce et l'élévation naturelle de son génie, et qui, par la construction de plusieurs coupoles gracieuses qu'on admire encore aujourd'hui, s'essayait graduellement à la grande œuvre qui a immortalisé son nom en l'associant à celui de Michel-Ange pour la construction ou du moins pour la conception de la basilique de Saint-Pierre.

Élève du moine dominicain Fra Carnovale pour la peinture, préparé par de fortes études mathémati-

1. Nous en donnerons l'analyse ailleurs.

ques à l'intelligence de l'architecture dans laquelle il conserva toujours son originalité malgré l'influence que dut exercer sur lui son maître et son ami Cesariani, commentateur enthousiaste de Vitruve, Bramante ne donna à l'antiquité classique qu'une part très-restreinte dans son éducation, et au lieu d'aller en étudier les monuments à Rome comme avait fait Brunelleschi, il prenait la route opposée pour chercher des inspirations d'un autre genre, ou pour mettre son génie plus à l'aise. Nous savons qu'il alla visiter le dôme de Milan en 1476, et qu'on lui demanda ses conseils et même sa coopération pour l'achèvement de ce merveilleux édifice, objet de noble sollicitude pour la dynastie des Sforza, comme elle l'avait été pour celle des Visconti. La reconstruction de l'église de Saint-Celse, où se conservait une Madone miraculeuse glorifiée par la dévotion populaire, lui donna une grande vogue non-seulement à Milan, mais encore dans les villes voisines qui rivalisaient avec la capitale. Le cardinal Ascagne Sforza, le digne émule de son frère Louis le Maure pour tout ce qui tenait à la culture et à l'encouragement des beaux-arts, voulut que Bramante reconstruisît sur un nouveau plan sa cathédrale de Pavie [1], et la ville de Bergame, déjà si justement fière de la beauté de ses monuments, mit en œuvre le pinceau de Bramante pour décorer ses églises et ses palais [2]. Malheureusement il ne reste

1. Cette cathédrale ne put jamais être achevée.

2. Sur Bramante, voir les n^os^ 4 et 5 du *Kunst-Blatt* de 1838.

plus le moindre vestige de ses travaux ; on en peut dire à peu près autant des peintures à fresque exécutées par lui à Milan. L'église de Saint-Celse a partagé le sort de tant d'autres que le vandalisme a supprimées ou détruites ; mais le petit chef-d'œuvre à forme octogone qui sert de sacristie à l'église de Saint-Satyrus, excite encore aujourd'hui l'admiration des voyageurs, et fait pressentir, malgré l'exiguïté de ses dimensions, les grandes destinées de l'architecte.

Son élève Bartolomeo Suardi, plus connu sous le nom de Bramantino, étudia non moins sérieusement que son maître les sciences qui se rattachaient à la peinture et à l'architecture, et laissa plusieurs ouvrages sur la plupart desquels le temps n'a pas exercé moins de ravages que sur ceux de Bramante lui-même. Cependant la ville de Milan conserve encore de lui, outre la fresque de Brera, deux peintures très-remarquables, dont l'une, située au-dessus de la porte de l'église du Saint-Sépulcre, a été si bien protégée contre les injures de l'air qu'elle est devenue complétement inaccessible aux regards des voyageurs. Il faut donc pour juger ses compositions se contenter de quelques fragments épars et du tableau qu'on voit au palais Borromeo, représentant le Christ en croix, avec deux portraits vigoureusement touchés, et qui signalent une grande puissance dans cette branche de l'art. Quant au sujet principal, il est traité avec cette bizarrerie d'invention qui forme un des traits caractéristiques du talent de Bramantino. Car à force de viser à l'origi-

nalité, il s'égarait quelquefois jusqu'au mauvais goût, tout en donnant à ce genre d'égarements l'apparence d'intentions symboliques. Et cependant il avait, à l'exemple de son maître, étudié et même copié les belles productions de l'art grec, et il avait écrit sur les antiquités grecques et romaines un ouvrage universellement admiré par ses contemporains.



# CHAPITRE XV.

## LÉONARD DE VINCI.

Idée générale de son génie. — Ses travaux scientifiques. — Sa première éducation sous Verocchio. — Ses premiers ouvrages de sculpture et de peinture. — Son départ pour Milan, ses relations avec Louis le Maure. — Services multipliés qu'il lui rend. — Académie milanaise pour laquelle il compose divers traités. — Esprit de son enseignement. — Patronage magnifique et intelligent de Louis le Maure. — Statue équestre de François Sforza. — Appréciation de Léonard comme sculpteur. — Ses préceptes pour la pratique de la peinture. — Ses dessins originaux. — Ses portraits. — Ses compositions mythologiques, symboliques et religieuses. — La peinture murale de Sainte-Marie des Grâces. — Son importance dans l'histoire de l'art. — Entrée des Français à Milan. — Retour de Léonard en Toscane. — Le fameux carton pour la grande salle du palais. — Portraits et tableaux religieux. — Second séjour à Milan. — Patronage de Louis XII. — Contact de l'école française avec l'école italienne. — Voyage de Léonard à Rome. — Son retour en Lombardie après la victoire de François Ier à Marignan. — Son départ pour la France. — Sa mort édifiante à Clou, près d'Amboise.

Léonard de Vinci est la figure, sinon la plus intéressante et la plus pure, certainement la plus grandiose que présente l'histoire de l'art, sans excepter

Michel-Ange lui-même. Doué de facultés prodigieuses, presque toujours maintenues dans un équilibre parfait malgré leur apparente incompatibilité, il put à son gré ouvrir des horizons nouveaux à ses contemporains dans les divers domaines de l'intelligence, et combiner l'amour et la recherche de l'idéal avec des préoccupations scientifiques d'une tendance tout opposée. On peut dire que, seul entre tous les artistes, par la force, la hauteur et la souplesse de son génie il s'éleva jusqu'à la synthèse de l'*idéalisme* et du *réalisme*, comme s'il avait eu à jouer un rôle analogue à celui qu'a joué de nos jours le célèbre Schelling, nul philosophe moderne n'ayant pénétré aussi avant que ce dernier dans les mystères de l'art, et nul artiste n'ayant pénétré aussi avant que Léonard dans les mystères de la science. Génie à la fois aventureux et observateur, on eût dit qu'il avait toujours une inconnue à dégager dans l'un ou l'autre de ces deux domaines. Malheureusement l'activité de l'exécution ne répondit pas chez lui à la grandeur des conceptions, et le désordre apparent dans lequel il nous a laissé le fruit de ses méditations ou de ses intuitions, a été cause qu'une justice si incomplète lui a été rendue par ses contemporains et par la postérité.

Assurément les auteurs des belles découvertes dont la civilisation moderne est si fière, auraient été bien étonnés d'apprendre qu'un pauvre artiste rebuté par Laurent le Magnifique et Léon X, avait, dès la fin du quinzième siècle, moitié par déduction,

moitié par divination, entrevu ou pressenti les vrais principes de la philosophie naturelle et les applications merveilleuses qu'on pouvait en faire un jour, comme la pesanteur de l'air et la construction du baromètre, l'élasticité de la vapeur et son emploi dans les machines de guerre, l'usage du pendule pour mesurer le temps, sans compter une multitude d'hypothèses enfouies dans ses manuscrits souvent si mystérieux et aujourd'hui si disséminés[1]. Tantôt ce sont des aperçus géologiques qui étonnent par leur justesse et leur coïncidence avec les faits si récemment et si laborieusement constatés; tantôt ce sont des vues qui semblent révéler un continuateur hardi d'Archimède : on a même cru trouver, dans certains passages, le germe de la grande théorie cosmogonique de Leibnitz, si bien développée par Buffon[2]. Il revient si souvent sur la nécessité de l'expérience comme *interprète des artifices de la nature*, qu'on pourrait à bon droit ajouter le nom de Bacon à la liste des grands génies dont Léonard fut en quelque sorte le précurseur. « La nature seule, dit-il quelque part, est la maîtresse des intelligences supérieures. » Mais dans sa réaction contre cer-

1. La plus grande partie de ces manuscrits se trouve à la bibliothèque de l'Institut. Il en est resté plusieurs à Milan, et il y en a un à Holkham, en Angleterre, chez le comte de Leicester.

2. Voir l'excellent travail de M. Delécluze sur Léonard de Vinci, et l'*Histoire des sciences mathématiques en Italie*, par M. Libri, vol. III, p. 205-238.

taines solutions de la philosophie scolastique, il se garde bien de trop abaisser les regards de l'homme vers la terre; il importe, pour ne pas méconnaître ses véritables tendances, de se souvenir que chez lui les applications utiles sont toujours dominées par la théorie, et c'est ce qu'il a exprimé par ce mot à la fois original et profond : La théorie, c'est le général; la pratique, ce sont les soldats.

Malheureusement les résultats de ses recherches et de ses méditations ne sont connus que par fragments détachés des nombreux traités composés ou ébauchés par lui : les uns sont irrévocablement perdus; les autres, plus ou moins maltraités par les hommes et par le temps, sont devenus comme des recueils d'énigmes, susceptibles tout au plus de solutions partielles, mais laissant entrevoir une sagacité merveilleuse; de sorte qu'on est partagé entre l'admiration et le regret : admiration pour des facultés à la fois si souples et si puissantes, regret qu'elles n'aient pu être concentrées sur un plus petit nombre d'objets.

Cette disposition à étendre plutôt qu'à affermir ses conquêtes intellectuelles, s'était déjà manifestée chez lui dès son enfance[1], et ne le quitta plus pendant le cours de sa longue carrière à laquelle manqua toujours l'unité de but, non par l'effet d'une application superficielle, mais par la promptitude

1. *Avrebbe fatto profitto grande, se egli non fosse stato tanto vario ed instabile.* Vasari, *Vita di Leonardo da Vinci.*

avec laquelle des horizons nouveaux s'ouvraient à son esprit; et quand il descendit de sa montagne natale pour se mettre à Florence sous la discipline d'André Verocchio, les tendances naturelles de l'élève furent plutôt encouragées que réprimées par l'exemple du maître.

Il y aurait de l'injustice à juger du mérite de Verocchio sur le tableau qu'on voit à l'Académie des Beaux-arts de Florence[1], ou même sur le groupe en bronze qui décore une des niches de l'église d'Or-San-Michele.

Pendant longtemps il avait renfermé son activité dans une sphère plus humble en apparence, dans celle de l'orfévrerie religieuse, cette branche alors si importante de l'art chrétien, espèce de miniature métallique qui fournissait leur parure aux autels et aux reliquaires, et qui, après avoir survécu à la décadence byzantine, venait d'atteindre son plus haut degré de perfection entre les mains habiles de Lorenzo Ghiberti et de Maso Finiguerra. Les ouvrages de ce genre qu'exécuta Verocchio, avec ou sans le concours de ses élèves, ont eu le sort de tant d'autres chefs-d'œuvre de trop petites dimensions : ils ont été dispersés ou détruits. Mais le retable en argent ciselé qui décore le maître-autel du baptistère de Florence, le jour de la fête du saint dont le culte y a remplacé

1. Le tableau n'est intéressant qu'à cause de la légende très-douteuse qui s'y rattache et qui attribue à Léonard l'un des deux anges, très-supérieur à celui de son maître, ce qui aurait décidé ce dernier à renoncer à la peinture.

celui du dieu Mars[1], suffit pour donner une idée de la finesse de goût et de la supériorité d'exécution qui faisaient tant admirer tout ce qui sortait de sa main[2].

Pénétré de sa mission d'artiste chrétien, il travaillait par tous les moyens à l'éducation esthétique de ses concitoyens, et il étendait cette généreuse initiation aux plus pauvres d'entre eux, en réformant l'art religieux dans ses rapports avec la dévotion populaire. Grâce à son intervention aussi opiniâtre que désintéressée, les petites statues votives que la pieuse reconnaissance des fidèles suspendait dans certains sanctuaires ou auprès de certaines images miraculeuses, furent mises en harmonie avec le goût plus épuré du siècle, et devinrent à la fois dignes et de la sainteté du lieu et des sentiments qu'elles devaient exciter dans les âmes[3]. Embrassant dans sa prévoyance artistique les consolations de la dernière heure, il s'efforça de reproduire les divins traits du

1. On sait que saint Jean-Baptiste était le patron de la ville de Florence, et que la rotonde qui sert aujourd'hui de baptistère fut jadis un temple consacré au dieu Mars.

2. Les coupes ciselées d'André Verocchio, aujourd'hui à peu près introuvables, furent très-recherchées dans toute l'Italie; plus tard, la décadence du goût leur fit préférer celles de Benvenuto Cellini. Verocchio excellait aussi à faire des agrafes de chapes. Ce fut un ouvrage de ce genre qui fit la fortune de Benvenuto Cellini auprès de Clément VII.

3. Il y avait à Florence un fameux modeleur de statuettes nommé Orsino, dont Verocchio fit un véritable artiste, en lui apprenant à soigner un *ex-voto* comme une œuvre d'art. *Vasari.*

Sauveur expirant sur la croix, et ses crucifix jouirent longtemps d'une vogue bien méritée parmi les Florentins[1]. Il excellait en outre à recueillir ce que la mort avait laissé de beauté et de caractère sur les visages inanimés, et il créa ainsi pour son art une attribution toute nouvelle[2], dont les produits, empreints d'une certaine grâce funèbre, n'avaient rien de commun avec cette reproduction servile et cadavéreuse dont nous sommes forcés de nous contenter aujourd'hui.

Toutes ces œuvres fragiles ont disparu depuis longtemps, ainsi que les dessins si gracieux et si soignés que possédaient Vasari et Borghini, et qui furent pour l'élève de Verocchio un objet de constante imitation[3]. Il y avait surtout des têtes de femmes dont la beauté était relevée par l'élégance de leur coiffure, et qui devaient beaucoup ressembler à certains portraits, au crayon rouge, qu'on trouve en assez grand nombre parmi les ouvrages de Léonard.

Un voyage à Rome et la vue des monuments antiques révélèrent à Verocchio sa véritable vocation, mais sans lui faire subir le joug de l'antiquité ; et l'on peut dire que sous ce rapport, comme sous beaucoup d'autres, il fit son élève à son image. L'histoire de l'art n'offre pas d'exemple d'une pareille concor-

1. Voir dans Vasari le récit des derniers moments d'un artiste qui demanda comme grâce suprême qu'on lui donnât un crucifix de Donatello au lieu de celui qu'on lui avait mis entre les mains.

2. Vasari. *Vita di Verocchio*.

3. *I quali Leonardo sempre imitò*. Vasari.

dance; pour l'exprimer complétement, il faut recourir à la langue philosophique de Leibnitz, et dire qu'il y eut entre les esprits et les destinées de ces deux artistes, une sorte d'*harmonie preétablie*. Dans aucun des deux, la grâce n'exclut la force [1]: même admiration pour les chefs-d'œuvre de l'antiquité grecque et romaine, même prédominance des qualités plastiques [2], même passion pour le fini des détails dans les grandes comme dans les petites compositions, même importance attachée à la perspective et à la géométrie dans leurs rapports avec la peinture, même goût prononcé pour la musique, même penchant à laisser un ouvrage inachevé pour en commencer un autre [3], et, ce qui est encore plus frappant, même prédilection pour le cheval de bataille, pour le cheval monumental, et pour les études anatomiques qui s'y rapportent. Si le malheur des temps ou le caprice des magistrats empêcha Léonard de peindre son fameux carton dans la grande salle du Palais-Vieux, à Florence, son maître, avant lui, avait poussé un travail du même genre précisément jusqu'au même point avec tout aussi peu de fruit. Enfin, pour compléter

1. A défaut de ces gracieux dessins dont parle Vasari, on peut voir la petite statue de David parmi les bronzes de la galerie des Uffizi, et l'Amour monté sur un dauphin, dans la cour intérieure du Palais-Vieux.

2. Cela est évident pour Verocchio; quant à Léonard, nous ferons voir ailleurs que son économie de la lumière tend presque toujours à donner du relief aux formes.

3. *Fece i cartoni d'alcuni quadri di Storie, e dopo li cominciò a mettere in opera di colori; ma rimasero imperfetti.* Vasari.

la ressemblance, Verocchio, chargé d'ériger au plus grand homme de son siècle[1] ce monument colossal dont Venise est si justement fière, ne peut pas achever l'œuvre qui couronnait si dignement sa carrière; Léonard, après avoir travaillé pendant quatorze ans à immortaliser par un monument du même genre la mémoire d'un autre guerrier non moins illustre, voit périr le fruit d'un si long travail sous les coups des envahisseurs étrangers qui ne savent pas encore apprécier les productions de son rare génie.

Léonard, né en 1452, ne quitta Florence pour Milan que vers 1483, c'est-à-dire à peu près à l'époque où son maître venait d'exposer à l'admiration publique, conquise d'avance, le groupe en bronze représentant saint Thomas qui touche la plaie du Sauveur ressuscité. Son biographe, dans sa concision systématique, nous laisse presque entièrement ignorer ce que fit Léonard jusqu'à l'âge de trente ans. La fameuse tête de Méduse qu'on voit encore à la galerie des *Uffizi*, est à peu près tout ce qui reste des travaux qu'il exécuta pendant son premier séjour à Florence, et l'on chercherait vainement la trace de cette fameuse rondache qui lui valut son premier succès, et de cette *Vierge à la carafe*, où l'on admirait tant les gouttes de rosée sur des fleurs[2], et du Neptune traîné par des chevaux marins, et du carton d'Adam

1. C'était Barthélemi Coleone, de Bergame, dont nous aurons occasion de parler ailleurs.

2. Ce tableau, qui avait appartenu à Clément VII, est cité par

et Ève, la plus admirée des œuvres de sa jeunesse, sans parler de plusieurs portraits dont un au moins, celui d'Amerigo Vespucci, aurait dû être préservé de la destruction ou de l'oubli par la célébrité du personnage qui portait ce nom[1].

En partant de Florence pour aller chercher fortune en Lombardie, Léonard était riche en acquisitions de tout genre. Sa liaison intime avec son condisciple Pérugin, fondée sur une sympathie au moins partielle et sur une généreuse admiration, l'avait dédommagé de la capricieuse indifférence de Laurent le Magnifique; et à défaut du témoignage d'autrui il avait le sien propre, exprimé avec une simplicité pleine de franchise dans une lettre qu'il écrivit à Louis le Maure, dont il recherchait le patronage :

« Je puis conduire à fin toute espèce de travaux de sculpture en terre, en marbre et en bronze; de même en peinture je puis exécuter tout ce que l'on voudra, aussi bien que qui que ce soit[2]. »

En effet Léonard était alors le premier peintre de l'Italie, puisque Raphaël n'était pas encore venu disputer ou partager cette gloire. Quant à la palme de la sculpture, on voit qu'il est plus modeste

d'Argenville comme se trouvant encore de son temps au Vatican. *Abrégé de la vie des peintres*, t. I, p. 148.

1. On cite encore le portrait d'un certain Scaramuccia, capitaine des Bohémiens.

2. Cette lettre précieuse se trouve tout au long dans le 1er volume des *Lettere pittoriche*, p. 469.

et qu'il l'abandonne tacitement à Verocchio, son maître.

Il offrait également ses services comme ingénieur militaire et même comme inventeur de machines formidables, soit pour l'attaque, soit pour la défense. Il avait poussé si loin ses études dans cette direction, et tellement multiplié ses expériences, qu'il n'aurait tenu qu'à lui de devenir le précurseur ou l'émule du fameux Pedro Navarro. Après avoir fourni à Louis le Maure les moyens de défendre ses États, il pouvait lui apprendre à les enrichir à l'aide d'une autre science, de l'hydraulique, dont les applications pouvaient se faire sur une plus vaste échelle que partout ailleurs dans les champs de la Lombardie; mais surtout il pouvait embellir la capitale par les créations de son génie, et exercer la plus salutaire influence sur une cour tant soit peu voluptueuse, où l'on pouvait contre-balancer le dangereux attrait du plaisir en la familiarisant de plus en plus avec la notion et la jouissance du beau.

Nul n'était plus propre que Léonard à jouer ce rôle. Outre que le charme de sa conversation exerçait un empire irrésistible sur les esprits, il y avait dans son regard et dans l'expression de son noble visage une sorte d'éloquence muette qui lui gagnait d'avance tous les cœurs[1]; prenait-il en main sa lyre d'argent à laquelle il avait lui-même ajouté des per-

1. *Era tanto piacevole nella conversazione che tirava a se gli animi delle genti, e l'aria sua rasserenava ogni animo mesto.* Vasari.

fectionnements inconnus avant lui, il jetait ses auditeurs dans un véritable ravissement, surtout quand les sons harmonieux qu'il tirait de cet instrument perfectionné servaient d'accompagnement à ses improvisations poétiques[1]. Les musiciens de profession qui avaient passé leur vie à surmonter l'une après l'autre les difficultés de leur art, étaient comme abasourdis de ce prodige, et ils le furent bien davantage quand un concours public, ordonné par Louis le Maure, vint constater aux yeux de tous la supériorité musicale de l'artiste florentin. Les maîtres d'armes milanais, si renommés dans toute l'Italie, découvrirent bientôt qu'ils avaient dans Léonard quelque chose de mieux qu'un rival, puisqu'en composant un traité de l'escrime, il avait élevé à la hauteur d'une science cette branche de l'éducation chevaleresque. La danse, qui en formait une partie non moins essentielle, était un autre exercice dans lequel il n'excellait pas moins que dans le maniement des armes; et s'il avait figuré la lance au poing dans les tournois, il aurait pu lutter avec avantage contre les jouteurs les plus consommés, tant pour l'adresse que pour la force; car de cette même main qui agissait comme un souffle magique sur les cordes d'une lyre et qui traçait sur la toile ou sur le papier ces contours si légers et si gracieux qui excitent en nous tant d'admiration, Léonard pouvait tordre le battant d'une grosse cloche ou plier en deux un fer à cheval, et lancer ou retenir

1. *Sopra la lira cantò divinamente all' improviso*, dit Vasari.

à son gré le coursier le plus fougueux. L'équitation était à vrai dire son exercice favori, et même sa prédilection en ce genre fut poussée quelquefois jusqu'à l'extravagance, s'il est vrai, comme l'assure son biographe Vasari, que la pauvreté, qui le visita souvent, ne put jamais lui arracher le sacrifice des chevaux et des serviteurs qu'il entretenait à grands frais[1], par l'effet de cette humeur généreuse qui lui faisait acheter les oiseaux captifs pour avoir le plaisir de les rendre à la liberté; car, dit encore Vasari, il avait le cœur naturellement grand, et la générosité se montrait dans toutes ses actions[2].

Génie supérieur et universel, travailleur infatigable, cavalier accompli, assez largement pourvu de tous les dons de la nature pour être à peu près indifférent à ceux de la fortune, comment Léonard fournira-t-il, sur ce nouveau théâtre, la carrière qui va s'ouvrir devant lui?

Si nous possédions des renseignements exacts sur les travaux de cette académie, dont il fut le fondateur et qu'il dirigea pendant de si longues années, nous pourrions peut-être nous faire une idée juste des services rendus par lui à l'école milanaise, et du genre d'initiation dont ses disciples lui furent redevables. A défaut de ces appréciations positives, on peut tirer parti des indications souvent incomplètes contenues

1. *Non avendo nulla, del continuo tenne servitori e cavalli, de' quali si dilettò molto.* Vasari.

2. *Aveva grandissimo animo ed in ogni sua azione era generosissimo.* Ibid.

dans les manuscrits mêmes de Léonard, qui semble parfois avoir eu l'intention d'y condenser les matériaux d'un enseignement ésotérique. Il semblerait que cette institution, jusqu'alors sans exemple en Italie, ait eu pour but d'éclaircir et de résoudre toutes les questions relatives à la théorie et à la pratique de l'art. Ce que nous trouvons en germe et pour ainsi dire à l'état de lettre morte dans ses écrits épars, recevait sans doute de la parole vivante du maître tous les développements que comportaient le sujet et le but. Ce fut alors qu'il composa son Traité *de perspective*, son Traité *de la lumière et des ombres*, son Traité *de la peinture*[1], dans lequel il annonce un ouvrage spécial sur les mouvements de l'homme, et un autre, le plus important de tous à ses yeux, sur les divines proportions du corps humain. Souvent c'était Louis le Maure lui-même qui proposait les problèmes à résoudre, soit en vue des constructions et des embellissements qui le préoccupaient au moins autant que le gouvernement de ses États, soit pour provoquer, de la part de son artiste favori, des solutions ingénieuses à des questions purement spéculatives, comme celle de savoir si la peinture est un art plus noble que la sculpture[2].

1. Ce traité de Léonard, d'une concision rebutante au premier abord, peut être étudié avec fruit, même aujourd'hui. Il a été publié en italien et en français.

2. Lomazzo dit que Léonard composa un livre en réponse à cette question, et que sa conclusion fut : *Quanto più un' arte porta seco fatica di corpo, tanto più è vile.* Trattato, lib. II, cap. XIV.

Il y aurait de l'injustice à juger les travaux de cette académie, et de celui qui en était l'âme, sur les débris décharnés et souvent décousus qui nous ont été transmis par ses disciples; car ces Traités n'existent que sous les formes qui leur ont été données par d'autres mains que les siennes. Ce qu'il cherchait, en les composant, ce n'était pas la stérile satisfaction d'amour-propre que procurent à leur auteur les compositions scientifiques ou littéraires. Il voulait approfondir les choses pour son propre compte et pour celui de son école, et paraît s'être assez peu soucié des applaudissements de ses contemporains ou des suffrages de la postérité. Les ouvrages destinés à paraître au grand jour et à éterniser sa mémoire, n'étaient pas traités avec plus d'amour et d'application que ces petits chefs-d'œuvre, produits spontanés de sa passion pour l'art, et qui nous font regarder comme d'inappréciables trésors les recueils dont ils font partie[1]. On peut affirmer que jamais artiste ou écrivain ne fut plus exempt de la maladie, si funeste aux arts et aux lettres, qu'on appelle l'impatience de jouir, et si je ne craignais de donner une expression exagérée à mon admiration pour son génie et son caractère, je dirais que peut-être il fut indifférent à la gloire comme à la fortune.

Mais pour revenir à son enseignement académique, une note fortuitement consignée dans un de ses manuscrits nous met sur la trace des études par les-

1. Je signalerai le recueil de dessins originaux dans la collection de Windsor, et surtout celui du Musée du Louvre.

quelles il s'y préparait[1]. Loin de se borner à consulter les ouvrages techniques de ses devanciers et de ses contemporains, il cherchait ses points d'appui, et parfois même ses inspirations, dans l'antiquité et dans les beaux génies du moyen âge. Il étudiait à fond le traité de Vitruve sur les ordres d'architecture; il méditait les ouvrages philosophiques d'Albert le Grand, et il tâchait, comme Giotto, comme Orcagna, Botticelli et Michel-Ange, de puiser dans l'idéal poétique du Dante de quoi soutenir et fortifier son idéal esthétique, ce qui était d'autant plus facile à Léonard, que le symbolisme, dans la poésie comme dans l'art, avait un attrait tout particulier pour son esprit. Un sonnet de sa composition, qui nous a été conservé par Lomazzo, semblerait révéler en lui un poëte moraliste familiarisé avec les conflits intérieurs et doué des qualités de style analogues à celles qui le distinguaient comme peintre. C'est tout ce qu'il y a de plus précis et de plus serré pour la facture, et rien n'est plus noble ni plus sympathique que le retour personnel qu'il y fait sur lui-même. Il s'agit des rapports entre le *vouloir* et le *pouvoir* dans l'homme, rapports d'où dérivent toutes ses joies et toutes ses peines:

*Chi non può quel che vuol quel che può voglia....*
. . . . . . . . . . . . . . . . .
*Ne sempre è da voler quel che si puote:*
*Spesso par dolce quel che torna amaro;*
*Piansi già quel ch'io volsi, poi ch'io l'ebbi.*

1. Cette note est citée dans le savant travail de M. Delécluze sur Léonard de Vinci, p. 64.

Quant à ses études sur Vitruve, c'était un tribut qu'il payait à l'engouement universel pour cet écrivain récemment exhumé, traduit et commenté après plus de dix siècles d'oubli. D'ailleurs le moine franciscain Fra Luca Paciolo, auteur de la traduction et du commentaire, était l'ami de Léonard, qui composa pour lui, avec son désintéressement ordinaire, son Traité *de la divine proportion*, probablement parce que le moine comprenait mieux qu'aucun autre les tourments que donnait à l'artiste ce problème fondamental, de la solution duquel dépendait, selon lui, l'intelligence des principes, des vicissitudes et des procédés mystérieux de l'art antique. Il faut en conclure que la science des proportions, telle que la concevait Léonard, ne se bornait pas à une détermination générale de la mesure du corps humain, telle qu'on la trouve dans quelques digressions de Vitruve. Comme la découverte des trésors littéraires et artistiques de l'antiquité, bien que ralentie depuis un demi-siècle, se poursuivait encore de son temps, il pouvait espérer que les écrits de Parrhasius et d'Asclépiodore seraient exhumés à leur tour, et qu'avant de clore sa carrière, il saurait à quoi s'en tenir sur le fameux *canon* de Polyclète et sur les véritables causes de la supériorité de l'art grec. Que cette préoccupation, ou plutôt cette obsession ait été un élan de sa jeune imagination, ou, ce qui est plus vraisemblable, le rêve sublime de ses vieux jours, elle met hors de doute la profonde impression produite sur lui par les deux ou trois voyages qu'il fit à Rome.

cette impression, préparée par les leçons de son maître était si bien fortifiée par ses propres études, que dans l'épitaphe latine composée pour lui de son vivant, par un ami qui ne la composait ni malgré lui ni à son insu[1], Léonard, par une modestie qui contraste avec tant d'autres inscriptions sépulcrales, n'admet aucun éloge, ni de ses ouvrages ni de sa personne, et après avoir dit brièvement tout ce qu'il ne fut pas, il s'intitule tout simplement *l'admirateur des anciens et leur disciple reconnaissant;* et il ajoute : *Une seule chose m'a manqué, leur science des proportions; j'ai fait ce que j'ai pu, que la postérité me pardonne*[2].

Tel devait être approximativement l'ensemble des vues qui présidaient à l'enseignement de Léonard, et les circonstances favorables au milieu desquelles il se trouva placé, lui fournirent de belles et fréquentes occasions d'appliquer ses théories; car le souverain qui l'avait appelé à son service, doué de qualités médiocres pour le gouvernement de ses états et pour celui de son âme, sortait, pour ainsi dire, de son caractère quand il s'agissait de l'appréciation ou de l'exécution des grandes œuvres d'art. Soit que le goût de ce genre de magnificence lui fût naturel,

1. Platino Piatto, l'auteur de cette épitaphe anticipée, était le même à qui Léonard avait demandé une épigramme pour le cheval monumental, quand le modèle achevé fut exposé pour la première fois.

2. *Mirator veterum discipulusque memor.*
*Defuit una mihi symmetria prisca, peregi*
*Quod potui : veniam da mihi, posteritas.*

soit qu'il voulût rivaliser avec la dynastie des Médicis et surpasser toutes les autres, il attirait de toutes les parties de l'Italie, et même d'au delà des Alpes, les artistes les plus éminents pour satisfaire ce que j'appellerais sa passion dominante, si son ambition n'avait pas été si démesurée. Non content de continuer les grands monuments commencés par les Visconti, comme le dôme de Milan et la Chartreuse de Pavie, il voulut en construire pour son propre compte; et je signalerai comme son monument de prédilection l'église et le couvent des Dominicains de Sainte-Marie des Grâces. Dans tous ces édifices, ce n'étaient pas seulement la sculpture et la peinture qui étaient appelées à déployer tous leurs prestiges, en grandes et en petites dimensions; l'orfévrerie religieuse, non moins féconde en merveilles à Milan qu'à Florence[1], s'épuisait en combinaisons ingénieuses et pleines de goût pour orner les autels, les reliquaires, les oratoires, et pour mettre les moindres détails du culte public en harmonie avec la majesté de l'ensemble. C'était l'époque où le célèbre ciseleur Caradosso Foppa, l'émule du Florentin Finiguerra et du Bolonais Francia, commençait à produire ces chefs-d'œuvre[2] qui, après avoir étonné les Milanais, furent en-

1. Un document publié par Gaye prouve que, dans le XV$^{e}$ siècle, les Florentins faisaient exécuter beaucoup d'ouvrages d'orfévrerie à Milan. *Carteggio degli artisti*, vol. II, p. 364.

2. Les *paix* de l'artiste milanais n'étaient point des nielles comme celles de Finiguerra et de Francia, mais des demi-reliefs en or ou en argent. Je crois qu'on en conserve une dans la sa-

suite si avidement recherchés dans toute l'Italie, si bien appréciés par Jules II et Léon X, et qui firent éprouver plus tard une admiration mêlée d'envie à Benvenuto Cellini[1]. C'était encore l'époque où des peintres en miniature, nullement inférieurs à ceux qui brillaient alors dans l'école florentine, exécutaient pour Louis le Maure et pour son frère le cardinal Ascagne, promoteur non moins zélé de toutes les branches de l'art, tant de merveilleux ouvrages dont la dispersion a été facilitée par leurs petites dimensions, et dont on retrouve à grand'peine quelques débris parmi les trésors des collections publiques et privées[2].

Sous ce rapport encore, l'école milanaise a été plus maltraitée que les autres, et le monument que nous possédons parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale en est d'autant plus précieux. C'est l'histoire du grand Sforza, écrite dans le dialecte populaire par le Crémonais Barthélemi Gambagnola, à qui un secrétaire de Louis le Maure avait imposé cette tâche. L'exécution des miniatures qui ornent le fron-

cristie du Dôme. Il excellait en outre à faire des médailles d'or qui se portaient en guise de cocardes. Il vivait encore à Rome en 1523.

1. C'est lui-même qui le dit dans ses Mémoires.

2. Vasari cite un certain *Girolamo* comme le plus habile miniaturiste de Milan. Faut-il lui attribuer les miniatures qui ornent un manuscrit de l'Ambroisienne, contenant un traité de musique dédié au cardinal Ascagne par un certain Florenzo? Il y a dans cette même collection un ou deux livres de prières qui furent faits pour Béatrix d'Este et qui sont ornés de miniatures d'un goût exquis.

tispice de l'ouvrage et celui de la préface, trahit si manifestement sinon le pinceau, du moins les inspirations immédiates de Léonard, que des juges compétents ont voulu y voir le travail d'un de ses élèves d'après les dessins du maître[1]; et ce qui fortifie cette conjecture, c'est non-seulement le style classique des arabesques et la pureté de goût qui règne dans tous les détails de l'ornementation, mais surtout l'image de François Sforza à cheval, tel que Léonard avait dû le représenter dans le modèle en terre qui lui coûta tant de fatigues et tant de chagrins. Louis le Maure, qui aimait l'art sous toutes les formes, eut, pour encourager celle-ci, un motif de plus, puisé dans sa complaisance conjugale; car Béatrix d'Este qu'il épousa en 1492, appréciait plus spécialement les trésors de cette espèce et ne recevait rien avec plus de reconnaissance. Ce Frère Mineur d'un couvent de Monza, connu de son temps sous le nom de Frère Antoine, qui empruntait tous ses types et souvent ses compositions à Léonard et à son école, et qui peignit des missels pour la basilique de Saint-Pierre sous le pape Alexandre VI[2], avait sans doute eu pour premier patron le souverain de Milan, qui semble avoir eu la passion des *enluminures;* car il en

1. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Paris*. p. 367. Ce manuscrit fut apporté de Pavie par Louis XII.

2. On conserve au musée de Dresde le commencement d'un missel avec le portrait d'Alexandre VI, et une charmante miniature représentant la descente du Saint-Esprit, par frère Antoine, de Monza.

faisait mettre même à son contrat de mariage avec Béatrix d'Este[1]; et ce qui prouve encore mieux jusqu'où allait son enthousiasme pour cette branche de l'art, c'est qu'il ne se contenta pas des produits indigènes et qu'il voulut exercer encore une sorte de patronage en terre étrangère; et ce fut probablement ainsi que des artistes de l'Allemagne méridionale exécutèrent pour lui les ravissantes miniatures d'une espèce de catéchisme où le jeune Maximilien Sforza est initié à la fois aux éléments de la religion et de la chevalerie. A la suite de l'alphabet, il y a les prières que l'enfant doit réciter par cœur, et chaque lettre initiale présente une peinture analogue à l'invocation. La partie du livre consacrée à l'initiation chevaleresque renferme deux compositions comparables à tout ce que l'art a produit de plus parfait en ce genre[2]; mais les leçons de morale et de courtoisie,

1. Ce document faisait partie de la précieuse collection de Samuel Rogers, à Londres.

2. L'une représente l'enfant jouant avec des oiseaux en cage; l'autre, une entrevue de l'enfant avec l'empereur Maximilien; cette dernière est un véritable chef-d'œuvre. Les miniatures de la seconde partie, toutes assez médiocres, sont certainement d'une autre main, et les vers qui les accompagnent respirent la plus basse flatterie.

Le jeune prince est représenté à cheval avec ce distique pour explication:

*Va per Milano il conte innamorato*
*E da tutte le dame è contemplato.*

Au-dessous du portrait de Louis le Maure, on lit cette inscription en guise de leçon pour son fils:

*Æmuletur patris vestigia.*

Ce manuscrit se conserve au musée Trivulce.

entremêlées de mauvaises allusions historiques, donnent une singulière idée de l'éducation que recevait ce malheureux prince dans son exil d'Inspruck et sont un digne acheminement à la triste carrière qu'il devait fournir.

Mais c'est surtout dans les branches supérieures de l'art qu'il importe de signaler le patronage de Louis le Maure et le parti qu'il sut tirer du génie de Léonard. Ce dernier avait dû commencer par subir la dure loi de la nécessité en peignant les maîtresses de son patron et en dressant des appareils de fêtes à l'occasion des mariages qui se succédèrent dans la famille ducale[1]. Enfin, en 1490, il fut adjoint aux architectes qui dirigeaient les travaux de la cathédrale et qui étaient tourmentés par le problème de la coupole, comme on l'avait été à Florence du temps de Brunelleschi. Depuis le milieu du XV^e^ siècle, le Dôme de Milan semblait pour ainsi dire inféodé à la famille des Solari. Boniforte Solari, successeur de son père Jean, et accapareur de la plupart des édifices religieux qui furent construits presque simultanément vers cette époque[2], déploya un zèle dont il faut lui tenir compte contre les envahissements du style de la Renaissance qui, en se substituant au style ogival, menaçait de compromettre l'harmonie de la concep-

1. Le mariage du duc Jean Galéas avec Isabelle d'Aragon, et celui de Louis le Maure avec Béatrix d'Este.

2. Outre le Dôme, il eut l'église de l'*Incoronata*, de *Santa-Maria delle Grazie*, de *Santa-Maria della Rosa*, et de *Santa-Maria della Pace*.

tion primitive. Son fils Cristoforo il Gobbo, qui lui succéda, voulut probablement continuer les traditions paternelles, car il eut des prises terribles avec ses collègues, et surtout avec Omodeo, architecte du Dôme comme lui, et jouant alors en Lombardie un rôle analogue à celui que Brunelleschi venait de jouer à Florence, ou à celui que Michel-Ange allait bientôt jouer dans la capitale du monde chrétien. En même temps qu'il s'occupait activement et presque despotiquement de l'achèvement du Dôme de Milan, on le trouve, en 1492, partageant avec Ambroise le Bourguignon la direction des travaux de la Chartreuse, et en 1497 il devenait l'architecte de la cathédrale de Pavie, commencée par Bramante; enfin, en 1499, il se trouva tellement surchargé, qu'il demanda lui-même à être libéré de l'engagement qu'il avait pris de sculpter la moitié de la façade de l'église de la Chartreuse[1].

Le rôle de Léonard n'était pas facile avec un collègue à la fois si absolu et si populaire, d'autant plus que l'année 1490 fut marquée par des débats extraordinairement vifs, sur la question jusqu'alors insoluble de l'érection de la coupole. Un congrès d'architectes nationaux et étrangers, convoqué par Louis le Maure, qui assistait souvent à ses délibérations, discutait avec animation les avantages et les inconvénients des divers systèmes. Les partisans de la Renaissance avaient pour eux la faveur du prince et

1. Documents inédits, chez le comte Gaetano Melzi.

l'opinion publique; l'opposition, c'est-à-dire ceux qui voulaient l'unité de style dans le monument, avaient pour eux, outre la logique et le bon goût, le suffrage des maîtres éminents qu'on avait fait venir d'Allemagne et particulièrement de Strasbourg. Au dedans, la véhémence des discussions alla jusqu'à nécessiter des réconciliations solennelles entre les architectes rivaux. Chacun à son tour présentait son modèle qui était aussitôt démoli par la critique, et ce fut ainsi que dans la séance du 27 juin 1490; la plus mémorable et la plus orageuse de toutes, quatre modèles furent successivement rejetés. Au dehors, c'était une attente pleine d'anxiété comme pour un grand intérêt national, et sur ce point la sympathie était complète entre le peuple et le souverain. Chez l'un c'était un enthousiasme à la fois patriotique et pieux; chez Louis le Maure, c'était peut-être un sentiment plus personnel, mais du moins très-compatible avec la générosité; car il consacra une branche importante de son revenu à l'achèvement de la coupole, et quand la mort lui ravit Béatrix, en 1497, il voulut joindre à ce premier don, en guise d'offrande funèbre, le produit du droit que payaient les barques sur le canal de la Martezana.

Dans ce tourbillon d'idées, de projets et de discussions, nous n'avons aucun moyen d'évaluer même approximativement les services rendus par Léonard en sa qualité d'architecte. Un caractère comme le sien ne pouvait que chercher à s'effacer devant ces champions impétueux dont l'humeur militante

contrastait tant avec ses habitudes calmes et méditatives; mais pendant qu'on lui demandait ses conseils ou sa coopération pour l'œuvre du Dôme, on le dédommageait du peu d'aliment qu'y trouvait son activité en la dirigeant sur d'importants travaux qui devaient ajouter beaucoup à la richesse du pays, et on lui ménageait encore le loisir nécessaire pour se livrer aux études préparatoires qu'exigeait le monument colossal auquel il devait consacrer infructueusement quinze de ses plus belles années : c'était la statue équestre que Louis le Maure voulait élever au fondateur de sa dynastie.

Pour comprendre le bonheur avec lequel Léonard entreprit cette tâche, il faut ne pas oublier combien il avait été subjugué par les chefs-d'œuvre de l'art antique. A cet enthousiasme, qui n'avait fait que croître avec l'âge et l'étude, il faut joindre sa sympathie instinctive pour les qualités héroïques, surtout dans les hommes de guerre, et sa prédilection pour le noble animal instrument de leur gloire et compagnon de leurs dangers dans les batailles. Cette prédilection lui était commune avec André Verocchio, son maître, sur lequel la statue équestre de Marc-Aurèle semble avoir produit une impression extraordinaire[1]; car la vue de ce monument l'ayant élevé de l'orfévrerie à la sculpture, il se mit à copier, parmi les objets de son admiration, ce qu'il y avait de plus pro-

1. Une petite copie en bronze de cette statue équestre avait déjà été faite par Averulino en 1439 et 1457. Je crois qu'elle se trouve aujourd'hui dans l'*Augusteum* de Dresde.

pre à développer sa nouvelle vocation; et quand il revint de Rome à Florence, son plus précieux butin fut sans doute cette tête de cheval antique dont parle Vasari, et à laquelle Verocchio joignit ensuite des dessins appropriés à cette étude spéciale, avec les mesures et les proportions requises pour changer les petites dimensions en grandes. Léonard ne pouvait manquer de tourner cette conquête à son profit. On eût dit que le maître et l'élève avaient dès lors le pressentiment de leurs destinées respectives. La Lombardie avait produit depuis un demi-siècle deux hommes de guerre héroïquement trempés et qui méritaient, par leur caractère comme par leurs exploits, que leurs images fussent toujours présentes aux regards de la postérité. Assurément, les sculpteurs habiles ne manquaient pas plus à Milan qu'à Venise; cependant, soit quece genre d'ouvrage fût au-dessus de leurs forces, soit que la renommée eût mieux servi leurs compétiteurs étrangers, ces derniersobtinrent la préférence, et ceux qui firent ou conseillèrent ce double choix n'eurent jamais besoin de s'en faire absoudre.

La statue équestre, trop prodiguée dans les temps modernes, est le monument héroïque par excellence, et c'est pour cela qu'on en a été si avare dans les siècles où les témoignages de la reconnaissance publique ont été réglés par la décence et par le bon goût. Il suffit de jeter les yeux sur la procession de cavaliers dans les bas-reliefs du Parthénon, pour se faire une idée de la noble simplicité avec laquelle l'école de Phidias traitait ce genre de composition; et le

monument de Marc-Aurèle, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui sur la place du Capitole, prouve que cette branche de l'art se maintenait encore assez pure au milieu de la décadence générale, privilége assez naturel chez une nation où les vertus militaires ayant survécu à toutes les autres, il était juste que l'espèce de monument destinée à leur servir de récompense, restât debout parmi tant de ruines. La conservation de celui-ci importait beaucoup plus à l'avenir de l'art que celle de ces fastueuses colonnes transformées en piédestaux de statues plus ou moins colossales, invention capricieuse qu'aurait répudiée le génie grec même dans son déclin, et qui, méconnaissant à la fois les lois de la perspective et celles du goût, *semblait vouloir porter jusqu'au ciel le magnifique témoignage du néant* des peuples et du despotisme des princes. Aussi les républiques italiennes dans leurs beaux jours n'adoptèrent-elles jamais ce symbole d'apothéose païenne qui répugnait trop à leurs idées chrétiennes; et même, quand l'enthousiasme pour l'antique eût débordé au seizième siècle toutes les traditions du moyen âge, on se contenta de reproduire les bas-reliefs où sont tracés avec autant de vigueur que d'élégance les exploits de l'empereur Trajan. Les cités les plus riches et les plus jalouses de l'immortalité de leurs grands hommes de guerre, aimèrent mieux les immortaliser d'une autre manière[1].

1. La colonne qu'on voit sur la place de la Trinité à Florence fut élevée au XVI^e siècle, mais pour être surmontée par une statue de la Justice.

Une peinture murale, les représentant à cheval dans l'attitude du commandement, tint longtemps lieu de statue équestre, et cette récompense fut trop rare et trop judicieusement décernée pour qu'elle pût rien perdre de son prix; et quand la découverte du monument de Marc-Aurèle[1] vint enhardir et inspirer les artistes florentins, le bon goût, d'accord en ceci avec la jalousie républicaine, empêcha si bien de prodiguer cette dispendieuse et suprême distinction, qu'à l'exception de deux ou trois villes sur lesquelles ont pesé des dynasties impures, il n'y a pas de lieu en Italie où la statue équestre ne satisfasse pleinement le spectateur, au point de vue du souvenir historique aussi bien qu'au point de vue de l'art. Après le chef-d'œuvre de Donatello, à Padoue, et celui d'André Verocchio, à Venise, il était difficile de remplir et il paraissait impossible de surpasser l'attente publique; et cependant les témoignages contemporains sont unanimes à décerner cette louange à Léonard.

L'habitude où l'on a été depuis trois siècles de le regarder seulement comme un grand peintre, et la disparution totale des ouvrages plastiques qui furent achevés ou ébauchés par lui, disposent naturellement à l'incrédulité le lecteur à qui l'on veut persuader que Léonard de Vinci fut un sculpteur de premier ordre; et cependant ce mérite ou du moins cette tendance se remarque souvent dans l'ordonnance même

1. La statue équestre de Marc-Aurèle, trouvée sur le forum en 1187, ne fut placée devant l'église de Saint-Jean de Latran que sous Sixte IV.

de ses tableaux et particulièrement dans la fameuse fresque qu'il peignit pour le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces. On pourrait presque dire que pour lui la peinture était l'art de reproduire une composition plastique sur la toile ou sur toute autre surface plane; aussi ses travaux préparatoires et sa distribution des ombres et des lumières avaient-ils surtout pour but de donner aux figures le plus de relief possible. Voilà pourquoi nous admirons dans les siennes le modelé encore plus que l'expression. C'est aussi pour cela que les écrivains qui ont parlé de lui avant Vasari, ont à peine fait mention de ses ouvrages de peinture, et n'ont voulu voir et signaler en lui que le grand sculpteur. Paul Jove, originaire de Côme, contemporain de Léonard, et observateur assez judicieux pour constater avec compétence sur quoi portait plus spécialement l'enthousiasme dont ce grand artiste était l'objet, lui a consacré quelques lignes dans une de ses compositions historiques; mais ce n'est pas pour s'extasier sur les merveilleux produits de son pinceau, dont un seul est désigné par l'historien assez superficiellement, comme si la peinture avait été un simple accident dans la carrière de Léonard et une sorte de déviation imposée à son génie, car il affirme positivement que la sculpture était son travail de prédilection[1].

Un autre témoignage plus décisif encore, quoique

1. *Plasticem ante alia penicillo præponebat*, cité par Bossi, p. 20.

purement négatif, est celui de ce moine franciscain, Fra Luca Paciolo, pour qui Léonard, en retour de son commentaire sur Vitruve, composa son traité *De la divine proportion*, et qui, dans un ouvrage où il parlait accidentellement des peintres les plus illustres de son temps (1494), omettait le nom d'un ami dont le pinceau avait déjà fait éclore plus d'un chef-d'œuvre; mais cette omission fut amplement réparée par l'auteur en 1509, quand la renommée que Léonard s'était acquise comme peintre n'était plus absorbée par la stupéfaction qu'avaient éprouvée les Milanais, le jour où le modèle de la statue équestre fut exposé à leurs regards pour la première fois (1493).

Ce prodigieux succès avait été préparé par d'autres travaux plus humbles, mais non moins parfaits dans leur genre, et destinés à satisfaire à des besoins d'un autre ordre; c'étaient des têtes de Christ ou de Madone, des bustes de vieillards, et surtout des figures entières ou de simples têtes de l'Enfant Jésus, sculptées ou pétries avec une prédilection toute particulière et empreintes de cette grâce inimitable et de cette suavité d'expression qui sont le principal charme de ses tableaux[1].

1. C'est à Lomazzo que nous devons le peu de renseignements que nous possédons sur les sculptures de Léonard. Lomazzo lui-même avait une petite tête d'Enfant Jésus dans sa collection. *Trattato*, lib. II, cap. 8, 14. — M. Thiers possède une petite figure en ivoire, d'un travail exquis, qu'il serait difficile d'attribuer à un autre qu'à Léonard.

Mais tout cela n'était rien en comparaison des études infinies auxquelles il se livra, *pour ne rien laisser à la fortune de ce qu'une application persévérante pouvait lui enlever*. Il se familiarisa de plus en plus avec l'anatomie musculaire du cheval considérée par rapport à ses attitudes et ses mouvements, et il ne négligea point les données fournies par l'histoire de son héros pour déterminer le caractère qu'il donnerait à l'ensemble du monument. Un document précieux conservé dans la collection de Windsor[1], nous fait pour ainsi dire assister au lent et pénible enfantement de cette grande œuvre. On voit que l'artiste hésita longtemps s'il ferait un cheval de parade ou un cheval de bataille; un général dans le calme exercice de l'autorité militaire ou dans l'élan plus pittoresque d'une charge; s'il se conformerait aux traditions antiques, qui étaient aussi celles de son maître, ou si le repos relatif, cette loi suprême de l'art grec, serait sacrifié aux exigences de l'imagination populaire qui ne conçoit son héros qu'en action, et qui veut que cette action soit surtout caractéristique. L'idée toute chrétienne de présenter symboliquement l'image de la mort en même temps que celle du triomphe, eut aussi son tour parmi celles qui se présentèrent successivement à l'esprit de l'artiste[2]; mais elle était trop contraire à la pure tradition et penchait trop vers le pittoresque pour qu'il

1. Ces études font partie d'un recueil dont nous parlerons ailleurs avec plus de détails.

2. *Ibid.*

s'y arrêtât longtemps. Le parti qu'il adopta définitivement semble avoir été une espèce de compromis qui conciliait l'absolutisme classique avec la liberté nécessaire à la vie de l'art comme à celle des lettres. Un passage de l'historien Paul Jove nous apprend que le monument dont il est ici question, et qu'il put voir avant sa destruction, était aussi remarquable par son originalité que par sa grandeur, et que Léonard s'était inspiré des chevaux des Dioscures bien plus que de celui de Marc-Aurèle[1].

Enfin, après dix années d'attente, la statue équestre parut au grand jour, et bien que ce ne fût encore qu'un modèle en terre, il n'y eut aucune restriction à l'admiration publique. La supériorité de ce monument sur tous les autres du même genre fut reconnue et proclamée d'un bout à l'autre de l'Italie; et c'était sans doute pour avoir recueilli un dernier écho de ce jugement des contemporains, que Ludovico Dolce, dans son dialogue de la peinture, écrit un demi-siècle plus tard, représentait Léonard comme un génie sublime, toujours mécontent de ses propres œuvres, qui excellait en tout, mais qui excitait la stupeur par sa manière de faire les chevaux (*stupendissimo in far cavalli*).

Désormais l'œuvre d'art était consommée pour Léonard, et l'opération mécanique qui restait à exécuter pour la mettre en état de braver les injures du

1. Les propres paroles de Paul Jove, sont : *Cujus vehementer incitati et anhelantis habitu....*

temps et celles des hommes, était impuissante à enchaîner une imagination aussi mobile que la sienne; aussi son activité déjà partagée entre plusieurs tâches simultanées, commença-t-elle à se porter plus spécialement sur la fresque du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces. Bandello raconte, dans une de ses Nouvelles, qu'il lui est arrivé plus d'une fois de voir Léonard quitter brusquement sa statue équestre pour venir au milieu du jour, par les plus fortes chaleurs de la canicule, achever un trait ou un contour par deux ou trois coups de pinceau, comme s'il avait eu besoin de se soulager ainsi d'une trop forte préoccupation. D'autres fois, suivant le même témoin oculaire, il était tellement absorbé et captivé par son travail, qu'il y restait depuis le matin jusqu'au soir sans songer à boire ni à manger[1]. A plus forte raison oubliait-il qu'il avait à changer son colosse d'argile en un colosse d'airain. Ce fut ainsi que les jours et les années s'écoulèrent, sans qu'il trouvât le temps d'y mettre la dernière main. Les acclamations par lesquelles fut saluée au printemps de 1496 la statue équestre de Barthélemy Coleone, qui venait d'être exposée toute radieuse sur son piédestal, ne purent rien changer à ses habitudes dilatoires[2]. Il vit sans s'émouvoir les nuages s'amonceler à l'horizon, l'invasion étrangère menaçante, la patience des Milanais

1. *Novella* 58, *parte* 1ª, dans la Dédicace à Ginevra Rangona Gonzaga.

2. Cicogna, *Iscrizioni veneziane*, t. II, p. 299. — Il est dit dans le journal de Marin Sanudo que la statue avait été dorée.

poussée à bout, et toutes les chances en faveur du premier usurpateur qui promettrait un adoucissement à la misère publique. Enfin l'orage éclata en 1499, et l'édifice politique construit par la dynastie des Sforza, ne se trouva pas moins fragile que le monument élevé par Léonard à son fondateur ; ils disparurent l'un et l'autre dans la tourmente. Heureusement pour l'artiste, il n'avait pas concentré toute l'activité de son génie sur cette statue d'argent devenue le jouet et le point de mire des arbalétriers gascons. Si le ciseau du sculpteur était irrévocablement brisé, le pinceau du peintre conservait encore toute sa magie, et dans ce domaine de l'idéal, il lui restait encore de grandes choses à faire.

Lomazzo, dans son Traité de la peinture, a voulu caractériser les grands peintres qui appartiennent à l'époque culminante de l'art, en assignant à chacun d'eux un attribut choisi parmi les métaux et un emblème choisi parmi les animaux. Par une partialité très-excusable dans un écrivain qui avait recueilli avec un respect superstitieux les dernières traditions de l'école lombarde, il assigne à Léonard, son fondateur, l'or pour attribut et le lion pour emblème. Cette appréciation symbolique, en retranchant ce que la formule a d'exagéré, résume assez bien les qualités distinctives de son pinceau : force dans le relief, splendeur et harmonie dans les lumières, dont il sut si bien combiner le jeu avec celui des ombres qu'il en résulta cette magie du clair-obscur dont il fut le véritable inventeur, et que Corrége n'aurait

jamais poussée si loin, s'il n'avait pas trouvé les voies toutes frayées par un génie supérieur. Pour peu qu'on ajoute à cette double tendance, que j'appellerais volontiers plastique et musicale, les effets de cet incurable mécontentement de soi-même qui le tourmentait sans relâche et le forçait à refaire ou à retoucher vingt fois la même chose, on comprendra sans peine son antipathie pour la peinture à fresque, dont le procédé ne comporte ni correction ni retouche, et qui, outre les inconvénients de l'improvisation, a celui de présenter plus ou moins de sécheresse dans les contours.

Pour lui, le peintre dont les connaissances ne vont pas au delà de son ouvrage, et qui a le malheur d'être content de lui-même, est un homme qui a manqué sa vocation; au contraire, celui qui n'est jamais satisfait de son œuvre, a toutes les chances de devenir un excellent ouvrier. Il est vrai qu'il produira peu; mais tout ce qu'il produira sera admirable et attrayant[1].

Le premier but du peintre étant de faire ressortir sur une surface plane un corps en relief et détaché du fond, il s'ensuit que l'étude par laquelle on apprend à obtenir ce résultat est la plus importante de toutes, et doit, non pas précéder, mais dominer la science même du dessin; car il faut beaucoup plus de travail et de réflexion pour donner les ombres à

1. *Trattato della pittura*, cap. 273.

une figure que pour en dessiner les contours[1]. De plus, les ombres et les lumières ne doivent point être tranchées, mais se noyer ensemble et se perdre insensiblement les unes dans les autres comme la fumée[2].

Ces principes généraux sur lesquels il réglait ses propres procédés et ceux de ses disciples dans la pratique de la peinture, nous expliquent les progrès immenses qu'il fit faire à la science du modelé et du clair-obscur, et la perfection qu'il parvint à donner à l'œuvre d'art proprement dite, indépendamment de sa valeur morale et de sa signification symbolique. Cela ne veut pas dire qu'il fût un naturaliste raffiné ou un magicien consommé, qui se renfermait doctement et systématiquement dans une sphère étrangère aux grandes inspirations ; au contraire, nous verrons bientôt qu'il savait, lui aussi, trouver le chemin de l'idéal, quand le problème à résoudre dirigeait forcément son regard de ce côté-là. Mais il voulait qu'on cherchât dans un naturalisme bien entendu la base et le point d'appui nécessaire pour empêcher l'imagination de se perdre dans le fantastique ou dans le vide; de là son étude persévérante de la nature, et surtout de l'homme dans les manifestations les plus délicates et les plus minutieuses de ses mouvements intérieurs; de là ses préparatifs interminables avant d'aborder une tâche serieuse, préparatifs qui avaient

1. *Trattato della pittura*, cap. 277, 278.
2. *Ibid.*, cap. 15.

pour unique but de satisfaire sa conscience d'artiste; car Léonard eut le rare et noble privilége d'être indifférent à la popularité. Nous sommes tenus de l'en croire, quand il nous dit qu'il aime mieux la critique de ses ennemis que l'approbation et les louanges qui lui sont données par ses amis[1]; que si on veut lui faire envisager le succès comme un remède assuré contre l'indigence, il a une réponse vraiment incroyable de la part d'un esprit si positif:

« N'alléguez pas pour excuse votre pauvreté, qui « ne vous permet pas d'étudier et de vous rendre « habile; l'étude de la *vertu*[2] sert de nourriture au « corps aussi bien qu'à l'âme. Combien n'a-t-on pas « vu de philosophes qui, étant nés au sein des ri- « chesses, y ont volontairement renoncé pour n'être « pas détournés de leur but[3]?

Ce désintéressement d'un beau génie, dont il y a si peu d'exemples, je ne dis pas dans l'histoire de l'art, mais dans celle de l'esprit humain, est mis hors de doute en ce qui concerne Léonard, par la perfection de ses œuvres qu'on pourrait appeler posthumes, parce que ses amis seuls purent les admirer de son vivant. Elles se composent de plusieurs recueils de dessins originaux, le seul trésor qu'il pût léguer en mourant à son cher Melzi, trésor méconnu pendant

1. *Trattato della pittura*, cap. 15.

2. On comprend qu'il ne faut pas donner à ce mot une signification trop rigoureuse. Le mot *vertu* est ici l'étymologie de *virtuose*.

3. *Trattato della pittura*, cap. 14.

deux siècles par ses possesseurs successifs, et devenu, par suite de sa dispersion, à peu près inaccessible, du moins dans son ensemble, aux admirateurs du grand homme. Les fragments précieux qui se trouvent aux Uffizi de Florence, dans la collection du Louvre, à l'Académie des beaux-arts de Venise et au Musée britannique de Londres, suffiraient déjà pour montrer à quel point il prenait l'art au sérieux et de quelle application il était capable dans le seul but de se satisfaire lui-même. Mais c'est surtout dans les recueils conservés à Windsor et à Paris[1] qu'on trouve la démonstration la plus complète de sa passion désintéressée du beau, et de plus, un supplément inappréciable à la rareté de ses ouvrages authentiques. Il y a des études préparatoires qui, pour le fini des moindres détails, égalent tout ce que le pinceau flamand a jamais produit de plus merveilleux en ce genre; il y a des esquisses de portions de tableaux connus, avec des variantes qui montrent la grâce et la fécondité de son imagination, mais pas une marque de ce dévergondage scandaleux qui commençait dès lors à déshonorer certaines écoles, et dont la sienne se dégagea plus heureusement qu'aucune autre. Pas une figure à contours voluptueux parmi toutes ces compositions spontanées qu'on pourrait appeler intimes, pas une génuflexion devant les mauvaises idoles du paganisme qui n'étaient pas toutes bannies de la cour de Milan. Mais ce qui attire le plus les

1. A la bibliothèque Ambrosienne et au Musée du Louvre.

regards et excite le plus l'admiration, ce sont les portraits à la sanguine ou au crayon noir, ou même à la plume, qui sont presque tous des chefs-d'œuvre de délicatesse, de vigueur et de grâce, et qui, dans leurs petites dimensions, présentent l'alliance la plus parfaite qu'on ait jamais vue des qualités réputées les plus incompatibles. Cet éloge s'applique plus particulièrement aux dessins de la collection de Windsor et à ceux de la collection du grand-duc de Toscane. Il y a des têtes de femmes d'une beauté ravissante, avec tous les accessoires d'un goût exquis ; mais en y regardant de plus près, on s'aperçoit que les têtes d'hommes font ressortir plus merveilleusement encore l'incomparable talent de l'artiste, qui excellait surtout à saisir les caractères, et devait par conséquent mieux réussir dans les sujets qui offraient plus de prise à ce genre d'observation.

Entre tous ces portraits tracés par Léonard, sans arrière-pensée de succès et dans un but de jouissance intime, les plus intéressants pour lui étaient sans doute ceux de ses plus chers disciples, Salaïno et Melzi, mais le plus intéressant pour nous est le sien propre, qu'il a reproduit à plusieurs reprises[1], mais nulle part avec autant de force et de vérité que dans la collection de Windsor. Il y a dans le regard et dans les lèvres une expression d'énergie pénétrante que le graveur Bartolozzi a bien imparfaitement rendue, et

1. Outre le portrait gravé dans le recueil de Gerli, il y en a un autre encore plus beau à l'Académie des beaux-arts de Venise.

qui se retrouve aussi, bien qu'à un moindre degré, dans le magnifique portrait à l'huile qu'on voit à côté de celui de Raphaël, dans la galerie de Florence.

Ce qu'il y a, je ne dis pas de plus admirable, mais de plus surprenant dans ces divers recueils, c'est le double mouvement par lequel Léonard tantôt s'élève de l'individu à l'espèce, tantôt descend de l'individu à la caricature. Comment un génie si grave et si profond, qui, avec son air majestueux, relevé par sa belle chevelure et sa longue barbe, paraissait, au dire de Lomazzo, un autre Hermès ou un autre Prométhée[1], a-t-il pu se complaire dans ces débauches d'imagination qui offrent un si étrange contraste avec les habitudes sérieuses de son esprit? Quel charme pouvait avoir pour lui le spectacle qu'il se donnait quelquefois en réunissant à table plusieurs campagnards plus ou moins sobres, et en les faisant pâmer de rire par ses histoires amusantes, pour avoir ensuite le plaisir de dessiner leurs contorsions et de prendre pour ainsi dire la nature vulgaire sur le fait? La réponse à cette question se trouve dans les drames de Shakespeare, qui présentent exactement les mêmes contrastes et dans lesquels on voit tracés ou plutôt burinés par la même main, avec une égale perfection, le caractère tragique d'un Othello ou d'un Hamlet, et le caractère si burlesque d'un Falstaff. Sans avoir l'humeur ni enjouée ni licencieuse, on voit que Léo-

1. *Trattato della pittura*, cap. 17.

nard avait une veine sympathique pour saisir et rendre le côté plaisant des choses; mais le côté sérieux allait mieux à sa nature méditative, et le vers admirable que nous avons déjà cité :

*Piansi già quel ch' io volsi, poi ch' io l'ebbi,*

pourrait mettre sur la voie d'études psychologiques bien curieuses, si elles n'étaient pas trop conjecturales.

Le portrait que Léonard reproduisit le plus souvent fut naturellement celui de son patron Louis le Maure, sujet ingrat s'il en fut jamais; car comment caractériser un personnage dont l'attribut distinctif fut le manque total de caractère? un souverain qui, si l'on en croit le chroniqueur milanais, se piquait de littérature et de prudence plus que d'honneur et de courage, qui, à force de se persuader que la finesse peut suppléer à tout, devint si pusillanime et si vil qu'il lui était impossible d'entendre parler de guerre, et dont les nerfs se crispaient douloureusement au simple récit d'une scène tant soit peu sanglante[1]? Le portrait agenouillé du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces, ainsi que celui de l'intérieur de l'église, ont disparu depuis longtemps ; mais il en reste encore deux parfaitement conservés, l'un au crayon noir, d'une exécution très-soignée[2], l'autre à l'huile, des-

1. *Con questo suo ingegno fu riputato pusillanimo.... Fidandosi troppo dell' accortezza sua, cadde in tanta viltà....* Prato, *Storia di Milano*, 1506.

2. Dans la collection du collége de Christ-Church, à Oxford.

siné avec finesse et avec une entente de formes qui trahit déjà le grand maître; cependant les ombres n'ont pas encore la transparence qui le distinguèrent plus tard, et le ton général du tableau ne satisfait pas complétement l'œil du spectateur. On voit que Léonard en était encore à sa première manière.

Il faut appliquer la même remarque au portrait de la duchesse Béatrix, avec cette différence que dans celui-ci il y a plus de caractère; mais le mérite technique est absolument le même. Peu à peu les procédés de l'artiste se perfectionneront, sa ligne de dessin sera plus dégagée, ses formes auront plus de plénitude, et comme il lui arrivera d'avoir à peindre des femmes plus souvent que des hommes, il ne négligera rien de ce qui peut donner de la grâce aux attitudes et du moelleux au pinceau, et il commencera par mettre lui-même en pratique les préceptes qu'il donne, dans son Traité de la peinture, sur les précautions à prendre pour faire ressortir la beauté des visages féminins, en évitant de trop marquer les muscles et en les adoucissant à l'aide du clair-obscur, de manière à noyer insensiblement les lumières dans des ombres douces et agréables à l'œil[1].

Le portrait de la duchesse Béatrix n'était pas la première tâche de ce genre que Louis le Maure eût imposée à Léonard, et ce dernier subit, en arrivant à Milan, le sort commun à tant d'artistes placés dans la même alternative que lui. L'héritier du grand

1. Cap. 190.

Sforza était presque en tout l'opposé de son prédécesseur : ses mœurs étaient licencieuses, et comme il mêlait le goût du plaisir à celui des arts et qu'il voulait les àssaisonner l'un par l'autre, il lui fallait un peintre de cour qui, en idéalisant l'objet de son caprice, transformât la plus grossière passion en culte désintéressé du beau. Ce furent sans doute les serviles complaisances et les profanations dont cette dépendance fut la source, qui vinrent en mémoire à Léonard mourant, et lui suggérèrent ces nobles paroles de repentir qui nous ont été transmises par Vasari.

Louis le Maure ne se contenta pas de faire peindre deux fois par Léonard la belle Cecilia Gallerani, qui captivait alors son imagination et son cœur, et qui exerçait la verve des poëtes aussi bien que celle des artistes[1]; par un empiétement indécent et presque sacrilége sur le domaine de l'art religieux, il lui fit exécuter pour elle un ravissant tableau, qu'on voyait encore à Milan il y a quelques années, et dans lequel la Vierge faisait bénir par l'Enfant Jésus une rose fraîchement épanouie; et pour ne laisser aucune incertitude sur la signification de cet emblème, on avait écrit sur le cadre :

*Per Cecilia qual te orna, lauda, e adora*
*El tuo unico figliolo, o beata Vergine, exora.*

Cet amalgame du sacré et du profane, de la passion et de la dévotion au moins apparente, était tout à

1. Il y a un sonnet sur elle par le poëte Bernard Bellincioni.

fait dans le caractère de Louis le Maure; mais il avait des paroxysmes de dévergondage qui obligeaient l'artiste à exploiter pour lui ce qui se trouvait de plus impur dans les traditions mythologiques, et alors les nudités les moins voilées étaient celles qui rencontraient le plus de faveur, pourvu que les contours en fussent bien moelleux et bien arrondis, et que la magie du clair-obscur fît bien ressortir la perfection des formes.

Toutes ces conditions se trouvaient merveilleusement réunies dans la figure de la Léda, où l'on voit que Léonard s'est efforcé de mettre toute la décence compatible avec un pareil sujet, et il y a réussi au point de désarmer le rigide Lomazzo lui-même, par un certain air de modestie qu'il a su répandre sur tout l'ensemble et qui est surtout exprimé par le regard pudiquement abaissé vers la terre[2]. Bien que pour ce genre d'expression ce fameux tableau de Léonard soit surpassé par les *trois Grâces* de Raphaël et par le *Jugement de Pâris* de Francesco Francia, il mérite néanmoins d'être signalé comme une des tentatives les moins malheureuses pour concilier la grâce pudique avec la nudité absolue. Dans une autre Léda qui était jadis à la Malmaison, et qui est également attribuée à Léonard, il n'y avait plus lieu à résoudre le même problème, l'artiste y ayant représenté, non

1. Un autre portrait d'elle, qui passait pour une sainte Cécile, se voyait à Milan chez le professeur Franchi. Un autre se conservait, dit-on, chez les Pallavicini de San Calocero.

2. *Trattato della pittura*, lib. II, cap. 15.

plus l'amante de Jupiter sans autre parure que sa beauté, mais la mère de Castor et de Pollux, un genou en terre, et soulevant avec amour l'un des jumeaux qui viennent de lui naître[1].

Si l'on ajoute à ces deux compositions, qui furent moins le choix du peintre qu'une fantaisie érotique de son patron, le tableau très-innocent et très-gracieux de la Pomone qu'il fit pour François Ier[2], et le Bacchus du Louvre, qu'un juge très-compétent[3] croit avoir été originairement un saint Jean-Baptiste, on aura une énumération à peu près complète des excursions faites par Léonard dans le champ alors si avidement exploité de la mythologie païenne, et l'on sera convaincu de l'indépendance relative dans laquelle il sut se maintenir vis-à-vis des écoles contemporaines et des entraînements contagieux des grands exemples. La tendance philosophique de son esprit, combinée avec la tournure gracieuse de son imagination, lui suggéra la création d'un genre à part qu'on pourrait appeler le *genre symbolique,* et dans lequel il a répandu assez de charmes pour se faire pardonner les obscurités qui en sont inséparables. Deux artistes dont le génie avait plus d'un rapport avec le

1. Ce tableau faisait partie de la collection du roi de Hollande et a été vendu en 1850. Il y en a qui l'attribuent à un élève de Léonard. Rumohr, qui en parle avec enthousiasme, a cru y voir un tableau de la Charité. *Drey Reisen,* p. 70.

2. *Fece per Francesco primo la ridente Pomona coperta di tre veli, cosa difficilissima nell' arte.*

3. Waagen, *Kunst und Künstler, etc.*

sien, Giotto et Botticelli, s'étaient déjà attachés à exploiter, chacun à sa manière, le symbolisme de l'art chrétien; mais le *portrait symbolique*, pouvant se prêter à des combinaisons infinies, semblait ouvrir une perspective aussi riche que nouvelle à l'imagination de l'artiste, et lui fournir un point de contact légitime entre le naturalisme et l'idéalisme.

Beaucoup d'ouvrages de cette espèce furent exécutés par Léonard; mais il est souvent difficile de prononcer sur l'authenticité de ceux qui sont parvenus jusqu'à nous, et il s'est élevé autant de doutes sur leur véritable auteur que sur leur véritable signification. D'un côté, la vénération presque superstitieuse des élèves pour leur maître; de l'autre, le désir de satisfaire le nombre toujours croissant de ses admirateurs, firent pour ainsi dire pulluler après sa mort les copies et les imitations de ses œuvres, et il en est résulté des difficultés d'appréciation qui font grand honneur à ces imitateurs et à ces copistes, et surtout à l'école aussi puissante que féconde qui les avait formés. C'est donc toujours la même séve qui circule, les mêmes traditions qui se transmettent; c'est donc encore à Léonard que revient la gloire de cette fécondité et de cette fidélité sans exemple dans l'histoire de l'art depuis Giotto. Cette considération nous dispensera de trop insister sur les controverses plus ou moins techniques soulevées par certains tableaux dont nous aurons à parler.

Il en est un d'une beauté ravissante, connu à Paris sous le nom de *Colombina* quand il faisait partie de

la collection d'Orléans, aujourd'hui relégué dans celle de Saint-Pétersbourg, et que nous ne pouvons plus admirer désormais que sur parole [1]. C'est le portrait d'une jeune femme dont le sein droit est découvert, qui tient une fleur à la main, qui a la chevelure nouée à la grecque avec beaucoup de grâce, et dont le riche costume offre un assemblage de brillantes couleurs probablement symboliques. Il y a dans ce tableau une fusion très-habile d'individualisme et d'idéal, où cependant le dernier élément semble l'emporter. Les uns ont voulu y voir une *Flore*, les autres la figure allégorique de la *Vanité*, et Léonard lui-même semble avoir indiqué la dernière interprétation en représentant la figure toute nue dans un autre tableau qui se trouve en Angleterre [2]. Celui qu'on voyait jadis dans la collection de Charles Ier, ayant pour sujet une femme qui avait le sourire sur les lèvres et une fleur à la main, en était sans doute une reproduction. Serait-ce, de la part de l'artiste, prédilection pour l'idée morale ou pour le portrait qui servait de base concrète à ses compositions plus ou moins idéales, dont l'ensemble formerait une espèce de cycle, si l'œil pouvait les embrasser toutes d'une même vue?

Il faudrait y rattacher le fameux tableau du palais Sciarra à Rome, composé de deux demi-figures sym-

1. Ce tableau se trouvait en 1649 dans le cabinet de Marie de Médicis. Il fut vendu en 1850 à La Haye 86 000 francs. Il y en a une mauvaise gravure dans la galerie du Palais-Royal, par Couché, 1786.

2. Waagen, *Treasures of art in England*, vol. III, p. 270.

boliques en contraste, qu'on appelle, pour cette raison ou pour d'autres, *la Modestie et la Vanité.* Que ce chef-d'œuvre de finesse et de grâce, qui trahit en tout la main d'un grand peintre, soit sorti de celle de Léonard ou de celle d'un élève heureusement épris du thème favori de son maître, c'est toujours de la poétique imagination de ce dernier qu'a jailli la pensée primitive, qu'il semble avoir ensuite modifiée de plusieurs manières. Dans une de ces modifications, il a mis la *Vanité* toute seule, mais tellement majestueuse que, malgré l'identité de pose et de costume, il est impossible de lui conserver le même nom [1]. Dans une autre, qui faisait partie de la collection du prince d'Orange [2], on voit tout simplement un buste de femme nue ; mais ici le sourire est tempéré par une légère teinte de mélancolie qui donne aux yeux et à la bouche un charme inexprimable. Je pourrais encore citer la demi-figure en manteau bleu, qui regarde d'un air pensif une fleur qu'elle tient dans la main gauche [3]; mais surtout je ne veux pas oublier un autre buste de jeune femme, gravé par l'artiste lui-même [4], offrant quelque ressemblance de détail avec *la Colombina*, mais d'un caractère plus noble et plus sérieux, avec une chevelure tombante et une couronne de lierre sur la tête. Cette œuvre si précieuse à tant de titres, aussi parfaite pour la pureté

1. Gravée par Blot.
2. Gravée par Calamata.
3. A Londres, *Stafford-House.*
4. Cette gravure se trouve au Musée Britannique.

des lignes que pour le modelé des formes, est digne de clore ce cycle de compositions à la fois énigmatiques et séduisantes, que j'ai cru devoir signaler ou rappeler aux admirateurs sérieux de Léonard.

Un autre sujet qu'il paraît avoir traité avec non moins de prédilection, c'est la sainte Catherine d'Alexandrie ; non pas qu'il ait eu pour elle une dévotion spéciale, mais parce qu'une héroïne à la fois belle et courageuse offrait, au même titre que l'Hérodiade, un thème attrayant à une école qui combinait à un si haut degré la grâce avec la force. Peut-être aussi faut-il attribuer en partie cette vogue extraordinaire à l'influence abusive du patronage, qui ne reculait devant aucune profanation, quand il s'agissait de célébrer l'idole du jour. Nous avons vu celle qu'on fit commettre à Léonard en l'honneur de Cecilia Gallerani ; or il y avait à Milan une beauté fameuse dont les charmes surpassaient encore les siens, et qui dans le banquet donné à Louis XII par Antoine Pallavicino, avait ébloui tous les yeux et particulièrement ceux du roi. Cette sirène, qui s'appelait Catelina ou Catarina di San Celso, pouvait à son gré fasciner par sa danse, ravir par son chant, émerveiller par son esprit, en un mot exercer tous les genres de séduction qu'on attribue aux plus célèbres courtisanes de l'ancienne Grèce. Avoir un roi de France pour admirateur, et Antoine Pallavicino pour esclave en titre, c'était plus qu'il n'en fallait pour avoir le droit d'occuper le pinceau de Léonard ; mais il est probable qu'il avait rempli cette tâche longtemps avant cette

rencontre, et qu'il avait adapté de son mieux la pose et l'expression de la jeune beauté Milanaise à la légende de la sainte martyre d'Alexandrie [1].

Sans tenir compte des distinctions souvent trop subtiles qu'on a voulu faire entre les œuvres originales du maître et les reproductions ou imitations de ses élèves, je signalerai, parmi les plus gracieux produits de l'école milanaise : 1° la petite sainte Catherine à teintes claires et à manteau vert, de l'institut de Francfort ; 2° celle de la galerie de Copenhague, où elle est représentée avec deux petits anges ravissants, chef-d'œuvre de grâce et de finesse, qui dut exciter une très-vive admiration, si l'on en juge par les nombreuses répétitions qui en furent faites [2] ; 3° enfin le tableau trop peu connu du château de Compiègne, où la sainte est représentée couronnée de jasmin, fleur favorite de Léonard, et les yeux baissés vers un livre qu'elle tient de la main droite et dans lequel elle semble lire. De la part d'un peintre qui savait donner une signification aux moindres accessoires, et dans les compositions duquel on ne trouve jamais de remplissage, il est difficile d'admettre que ce livre et cette couronne, introduits comme allusion

1. Il y a dans la collection de l'Hermitage, à Saint-Pétersbourg, une Sainte-Famille avec une figure de sainte Catherine; Beyle, dans son *Histoire de la peinture* (vol. I, p. 233), veut que ce soit une œuvre sublime de Léonard. J'ai plus de confiance dans le jugement de M. Viardot, qui dit que tout y est laid et disgracieux.

2. Il y en avait une à Modène dans la galerie d'Este, et une autre à Milan, chez le peintre Appiani.

ou comme emblème, n'aient pas eu un sens symbolique aujourd'hui perdu pour nous[1].

Quant à Lucrezia Crivelli qui fut la rivale, et la rivale trop heureuse de la duchesse Béatrix dans les affections de Louis le Maure, son nom et sa mémoire semblent n'avoir été entourés d'aucun prestige, et bien que son portrait, si admirablement conservé, soit un des plus étonnants chefs-d'œuvre sortis de la main de Léonard, je ne sache pas qu'il en existe une seule copie contemporaine, ce qui pourrait être l'effet de la jalousie du duc ou de l'impopularité de sa maîtresse, bien plutôt que de l'indifférence des amateurs ou des artistes ; car il serait difficile, parmi les produits du même genre, d'en signaler un où il y ait tant de vie et de verve, avec une si parfaite entente de la lumière et des ombres, et un rendu si exact de toutes les moindres formes, sans que cette exactitude dégénère jamais en sécheresse[2].

Toutes ces œuvres gracieuses que nous venons d'énumérer ne pouvaient guère servir d'acheminement ou de transition aux compositions purement religieuses, particulièrement à celles qui demandaient aussi de la grâce, mais une grâce chaste et

1. C'est M. Rigollot qui le premier a révélé l'existence de ce tableau dans son catalogue de l'Œuvre de Léonard, qui m'a été d'un grand secours pour mon travail.

2. C'est le portrait connu sous le nom de *la belle Feronnière*. Lépicié, dans son catalogue raisonné fait en 1752, parle d'une autre tête de femme par Léonard, laquelle était également appelée *la belle Feronnière*. Ce tableau a disparu.

sévère qui fût en rapport avec la pureté des impressions qu'il s'agissait de produire. L'art n'est pas une chose tellement mécanique qu'on puisse passer brusquement des inspirations profanes aux inspirations saintes, et laver son pinceau aussi facilement qu'on laverait ses mains de souillures récemment contractées. Jusqu'à quel point Léonard paya-t-il son tribut à cette loi, c'est ce qu'il est impossible de déterminer avec précision. Faut-il admettre que son type de Vierge, toujours inférieur à son type de Christ, soit en partie le produit d'une réminiscence qui n'avait rien de virginal, et qu'il ait emprunté les lignes et même quelques traits du visage à cette femme inconnue dont le portrait, d'une grandeur naturelle, avec peu de modestie dans la pose et dans le costume, a été inopinément découvert parmi les tableaux de la famille d'Orléans[1] ? Il est certain que la ressemblance est des plus frappantes, et si l'on hésite en présence des inégalités d'exécution qu'on y remarque, c'est sur la question de savoir si l'on a devant soi l'œuvre du maître ou la reproduction plus ou moins heureuse d'un de ses disciples.

Quoi qu'il en soit du côté technique de cette controverse, je crois qu'on en pourrait éclaircir le côté moral si l'on possédait les données suffisantes pour comparer les types de Vierge de la première manière de Léonard avec ceux de sa seconde manière, quand

1. Le duc d'Orléans, fils du régent, choqué de cette nudité indécente, l'avait fait recouvrir d'une autre peinture qu'on ne songea plus à enlever.

il travaillait sous le patronage de Louis le Maure à Milan. Malheureusement cette comparaison est impossible à cause de la perte ou de la disparition des ouvrages de sa jeunesse ; car la série chronologique de ses tableaux religieux connus commence par la Sainte-Famille du palais San Vitali à Parme[1], peinte en 1492, c'est-à-dire quand l'artiste approchait de sa quarantième année. C'est aussi l'époque approximative des peintures murales qu'il exécuta pour Louis le Maure dans sa résidence *della Rocca* dont il ne reste plus aucun vestige ; et comme le tableau de la Nativité, qu'on lui fit peindre pour l'empereur Maximilien, a également été perdu, il s'ensuit que les appréciations relatives à sa manière et à ses types, pendant presque toute la durée de son séjour à Milan, sont très-difficiles à établir. Ce qui complique encore ces difficultés, c'est que Léonard, s'étant trouvé de plus en plus surchargé par les travaux de tout genre que lui attirait son aptitude universelle, ne fit plus qu'ébaucher ou même dessiner un bon nombre de compositions importantes, et laissa souvent à ses élèves le soin de les peindre en tout ou en partie, ce qui a nécessairement compromis l'unité de l'effet pittoresque et jeté de l'incertitude sur l'authenticité de certaines œuvres, où la perfection de quelques détails ne répond pas toujours à la grandeur de l'ensemble.

La plus admirable, la plus pure, la plus intacte de

1. Ce tableau, maintenant dans le musée de Parme, serait-il de Cima ?

toutes celles qu'il exécuta seul à cette époque, est sans contredit la Sainte-Famille du Palais Litta à Milan, qui avait jadis appartenu au Vénitien Michel Contarini[1], et dont la perfection technique, indépendamment de ses autres genres de mérite, a fait supposer que l'artiste avait subi momentanément l'influence de Jean Van-Eyck. Il n'y a pas de langage descriptif qui puisse donner une idée de la grâce et de l'harmonie de cette composition, de la suavité d'expression dans le visage de la Vierge offrant son sein à l'Enfant Jésus, de la beauté du coloris, de la transparence des demi-teintes, de la finesse de pinceau dans les moindres détails, de la fermeté du modelé qui donne aux figures l'apparence d'avoir été coulées d'un seul jet, ce qui s'explique par les procédés plastiques auxquels Léonard avait souvent recours pour mieux détacher ses personnages du fond du tableau. On sait qu'il faisait d'abord des modèles en terre pour les mettre ensuite en couleur. Un modèle de ce genre, l'Enfant Jésus bénissant le petit saint Jean, se conservait dans le musée du cardinal Frédéric Borromée[2], et nous savons que le saint Jérome inachevé de la galerie du cardinal Fesch à Rome avait été pétri en relief par les mains de l'artiste avant d'être peint sur cette surface plane de laquelle la tête du vieux solitaire ressort si admirablement[3].

1. *Anonimo di Morelli*, p. 83.

2. *Friderici cardinalis Borromœi Museum*. Mediolani, in-fol.

3. Cette figure de saint Jérôme en terre cuite était possédée il y a quelques années, par un Anglais résidant à Florence.

Maintenant, si nous passons en revue les différentes collections européennes pour chercher les tableaux de Sainte-Famille qui sont attribués avec un certain degré de vraisemblance au pinceau de Léonard, nous trouverons que le nombre en est extrêmement limité. Une composition de ce genre, qui nous est signalée comme une de ses œuvres capitales et que la gravure n'a pas encore fait connaître, se trouverait au musée royal de Madrid, dans un parfait état de conservation, et laisserait loin derrière elle, pour la finesse incomparable de l'exécution, bien des produits du même pinceau qui sont en possession immémoriale de l'admiration publique [1]. Une autre merveille du même genre, sortie de la même main, ornerait depuis la fin du siècle dernier la galerie de l'Hermitage à Saint-Pétersbourg. Le musée de Naples et la villa Albani auraient aussi leurs prétentions qui ne seraient peut-être pas sans fondement, mais qui ne s'élèveraient jamais jusqu'à l'authenticité inexpugnable [2]. J'en dirai autant des Saintes-Familles qui se trouvent dans les collections privées en Angleterre, et parmi lesquelles je me contenterai d'en signaler trois à l'attention et même à l'admiration du voyageur. Il y en avait une chez lord Northwick, dans laquelle un des juges les plus compétents en cette matière, M. Waagen, n'hé-

1. Viardot, Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique, 1843.

2. Lanzi et Mengs ont parlé de la Sainte-Famille de Léonard à la villa Albani avec un enthousiasme extraordinaire.

site pas à reconnaître un ouvrage de la première manière de Léonard[1]. Vient ensuite celle de la collection Bromley, un des plus précieux trésors d'art que possède l'Angleterre, d'une délicatesse de touche et d'un fini d'exécution qui ne laissent rien, je ne dis pas à désirer, mais même à imaginer de plus parfait; joignez à cela le goût exquis dans les accessoires, le choix si judicieux des couleurs, le ton et le modelé des chairs, la perfection du clair-obscur, l'incroyable finesse de pinceau dans le tissu du voile et dans celui de la violette que l'Enfant Jésus tient dans sa main, en un mot tout ce qui peut concourir à la production d'un véritable chef-d'œuvre[2].

Enfin la troisième Sainte-Famille dont je veux parler, est celle de la galerie de lord Ashburton, laquelle ornait jadis les appartements du prieur de l'Escurial, où elle a toujours passé pour une œuvre capitale de Léonard, et mon impression personnelle, dégagée des entraves de la critique technique, ne contredit assurément pas cette opinion, car il est impossible de juger froidement cette composition où toutes les figures respirent une suavité céleste, et où l'on voit l'Enfant Jésus endormi doucement dans les bras de la Vierge, pendant qu'un ange d'une beauté ravissante tire la couverture de son lit; mais le modelé n'a peut-être pas toute la vigueur qu'on

1. *Treasures of art in England*, vol. II, p. 447.
2. Ce tableau faisait partie de la collection du cardinal Fesch.

est accoutumé de trouver dans les ouvrages vraiment authentiqués du grand artiste florentin.

J'omets à dessein la Sainte-Famille généralement désignée sous le nom de la *Vierge au bas-relief*[1], l'une des productions les plus attrayantes de l'école milanaise, mais différant, sous des rapports très-essentiels, de celles de son fondateur. Aussi je n'hésite pas à l'attribuer à l'un de ses disciples, à Cesare da Sesto dont j'aurai à citer d'autres ouvrages non moins remarquables, qui ont mérité, comme celui-ci, d'être plus d'une fois confondus avec ceux du maître.

Mais je ne puis passer sous silence la prétention qu'on a élevée en Angleterre de posséder le tableau original de *la Vierge aux rochers*[2], tandis que l'exemplaire du Louvre n'en serait qu'une copie très-affaiblie, surtout en ce qui concerne le caractère des têtes, dont l'expression et le modelé ne paraîtraient pas dignes de la main de Léonard. J'avoue que cette critique me semble extrêmement sévère, et l'argument historique qu'on apporte à l'appui, n'est pas sans difficultés dans son application. Que *la Vierge aux rochers* de lord Suffolk lui soit venue directement, en 1796, de l'église de Saint-François, où le même sujet, peint par Léonard, se trouvait du temps de Lomazzo, qui en fait mention dans son traité[3], c'est ce que personne ne songe à contester ;

1. Gravée par Forster.
2. Dans la collection de lord Suffolk.
3. Écrit soixante-cinq ans après la mort de Léonard.

mais les inductions qu'on voudrait tirer de ce fait sont tant soit peu compromises par un autre fait consigné dans une description de Milan, de 1787, où il est dit que le tableau dont il s'agit, placé d'abord dans une chapelle de la cour, avait ensuite passé dans l'église des Franciscains, et de là dans un oratoire (*luogo pio*) qui n'est pas autrement indiqué ; d'où l'on aurait quelque droit de conclure que ce n'était plus l'original qui se trouvait, vers la fin du siècle dernier, à l'autel de la Conception[1].

Quoi qu'il en soit de cette controverse, *la Vierge aux rochers* est, entre toutes les Saintes-Familles de Léonard, celle qu'il paraît avoir le plus soignée, si l'on en juge par la quantité d'études préliminaires qui se rapportent à cette composition favorite, et par le nombre des répétitions ou variantes qui en furent faites soit par lui-même, soit par des disciples habiles, et sous son inspiration immédiate. Parmi les dessins de la collection du duc de Devonshire, à Chatsworth, il y a une tête de Vierge et une tête d'enfant, tracées au crayon noir relevé de blanc, qui furent faites évidemment pour le célèbre tableau dont nous parlons[2], mais qui surpassent en beauté les deux types correspondants, tant dans l'exemplaire d'Angleterre que dans celui du Louvre. La belle esquisse en grisaille de la tête de la Vierge, conservée chez M. Holford, mérite aussi d'être signalée comme

1. C'est pour cela que ce tableau de la Sainte-Famille est ordinairement appelé : *le tableau de la Conception.*

2. Waagen, *Treasures of art in England*, vol. III, p. 353.

une preuve de la verve consciencieuse avec laquelle l'artiste avait abordé cette tâche. Enfin, si l'on veut se faire une idée de l'état où était cette œuvre de prédilection en sortant des mains de son auteur, avant qu'elle eût été noircie par le temps et détériorée par de maladroites retouches, il faut voir, dans la collection du duc Melzi à Milan, les deux anges ravissants entre lesquels le tableau se trouvait placé sur l'autel de la Conception, et qui ont heureusement échappé au vandalisme des spéculateurs et à celui des restaurateurs[1].

Le tableau de la sainte Vierge assise sur les genoux de sainte Anne, le seul ouvrage de Léonard dont l'historien Paul Jove ait daigné faire mention, n'a pas dû ce privilége à un caprice de l'auteur, mais à une sorte de déférence pour l'opinion ou plutôt pour la piété publique, qui, vers la fin du quinzième siècle, se porta avec une véhémence extraordinaire vers une image miraculeuse conservée depuis plusieurs siècles dans l'église de San Celso, et dont le type, reproduit successivement dans les quatre sanctuaires favoris de la population milanaise[2], avait fini

1. Un autre tableau de la Sainte-Famille qui ressemblait beaucoup à celui de *la Vierge aux rochers*, et dans lequel l'Enfant Jésus tenait un lis à la main, se trouvait jadis au musée du Louvre. Il a été gravé par Jos. Juster avec cette inscription :

*Opus absolutissimum Leonardi*
*Pro Francesco primo.*

2. San Ambrogio, San Simpliciano, San Satiro, Santa Croce. *Imagines depictæ sunt in unâ eâdem similitudine.*

par s'imposer traditionnellement à la dévotion populaire. A cette tradition se rattachait une procession solennelle qui se faisait tous les ans, le jour de la Purification, depuis le Dôme jusqu'à Santa-Maria-Beltrade, et dans laquelle on portait un ancien et grossier bas-relief de la Vierge, qui n'était connu du peuple que sous le nom mystérieux d'*Idea*[1].

Le 30 décembre de l'année 1845, l'image conservée dans l'église de San Celso parut toute resplendissante de lumière en présence de plusieurs centaines de fidèles qui assistaient au saint sacrifice. Le bruit de ce miracle s'étant répandu dans toute la ville et dans les campagnes d'alentour, on vit la foule se presser nuit et jour pour se prosterner devant la Madone miraculeuse, et cet empressement ne fut pas l'effet d'une exaltation passagère, puisqu'en 1496, c'est-à-dire onze ans après l'événement qui avait donné l'essor à la dévotion populaire, il fallait, pour empêcher l'encombrement auquel le flux et reflux des pèlerins donnait lieu, construire tout exprès le pont de la porte Ludovica, comme mesure de sûreté publique. Un inconvénient du même genre s'était déjà fait sentir dans l'enceinte même de l'église, et ce fut alors que Bramante fut appelé à tracer un nouveau plan qui répondît aux intentions à la fois pieuses et magnifiques du peuple milanais. Cette composition dispendieuse, loin d'épuiser le produit des offrandes, ne fit que les rendre plus abondantes, et par un bonheur bien rare qui

1. *Lattuada*, t. III. p. 114.

dura plus d'un demi-siècle, la piété se trouva d'accord avec le bon goût pour en régler l'emploi. D'abord on fit appel au pinceau de Léonard, puis à celui de Raphaël qui produisit un chef-d'œuvre digne de sa pieuse destination[1]; enfin à celui de Moretto de Brescia, le peintre le plus religieux de l'école vénitienne à cette époque, le seul qui sût encore, à l'exemple du bienheureux Angelo da Fiesole, chercher des inspirations dans la prière.

Maintenant on comprendra sans peine pourquoi le tableau de Léonard, peint primitivement pour l'église de San Celso, et remplacé plus tard par une copie de Salaino, son élève, occupe une place aussi éminente parmi les chefs-d'œuvre de ce grand artiste; pourquoi les qualités qui le distinguent, la perfection du dessin, la finesse du modelé, le charme du coloris, s'y trouvent réunies à un degré dont il y a si peu d'exemples dans l'histoire de l'art; pourquoi Paul Jove, dans la sienne, a cru avoir assez fait pour la mémoire de Léonard en ne signalant à la postérité que ce merveilleux produit de son pinceau; pourquoi son apparition excita la verve des poëtes contemporains[2]; pourquoi enfin, à peine sorti des mains du maître, il fut reproduit par les élèves en tout ou

1. Ce tableau se trouve aujourd'hui à Vienne dans la galerie du Belvédère.

2. Le poëte Casio, dont on voit le portrait agenouillé et couronné dans le tableau de Beltraffio qui est au Louvre, composa sur celui de Léonard un sonnet explicatif suggéré sans doute par l'artiste lui-même.

en partie avec une si heureuse émulation, que les nombreuses copies qu'on en trouve ont été souvent confondues, par les yeux les plus clairvoyants, avec la composition originale[1].

La peinture murale que Léonard exécuta pour le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces, et qu'il commença immédiatement après avoir terminé le modèle de la statue équestre du grand Sforza (1496), se rattache à des circonstances non moins intéressantes que celles dont nous venons de parler. Là aussi se trouvait une image miraculeuse exactement semblable à celle de San Celso, en l'honneur de laquelle un vieux guerrier nommé Gaspard Vimercati avait déjà commencé des travaux d'embellissement, qui furent continués par Louis le Maure avec d'autant plus de magnificence que Béatrix d'Este, avec laquelle il célébra son mariage en 1492, s'associa spontanément à la dévotion populaire et fit de ce lieu son oratoire favori, pour la décoration duquel son époux ne voulut plus employer que des artistes de premier ordre. Dès lors Bramante, déjà occupé à la reconstruction de l'église de San Celso, dut sacrifier en partie cette première tâche à la seconde. Les sculpteurs, les orfévres, les fabricants de drap d'or pour l'appareil du culte, s'épuisèrent à l'envi en combinaisons ingénieuses pour donner aux ornements accessoires toute

1. La meilleure copie est celle de Salaino qui se trouve dans la galerie Leuchtemberg, à Munich. Il y en a une autre à Florence, une troisième attribuée à B. Luini, à Chiaravalle, et un carton dans la famille de Plattemberg, en Westphalie.

la perfection imaginable ; et les portraits des deux époux placés à l'extérieur et dans l'intérieur de l'église, et jusque dans le réfectoire du couvent, étaient là moins comme des emblèmes de leur haut patronage que de leur pieuse sollicitude, laquelle ne se ralentit jamais du côté de la duchesse, mais varia dans Louis le Maure, suivant qu'il dominait ses passions ou qu'il était dominé par elles. L'interruption qui survint dans les travaux pendant quelques années coïncide précisément avec le scandaleux ascendant que prit sur lui, en dépit de son amour pour Béatrix, cette belle Lucrezia Crivelli dont les traits nous ont été transmis par le pinceau de Léonard [1]. Mais la mort subite de sa jeune épouse lui bouleversa l'imagination, et le contre-coup de ce bouleversement réveilla le remords dans sa conscience, surtout quand il sut que quelques heures avant la catastrophe, la pauvre Béatrix, poussée par de sinistres pressentiments, était restée longtemps en méditation près du tombeau de la bonne duchesse Bianca, et qu'il avait fallu l'en arracher presque par force [2]. Livré sans défense à l'amertume de ses souvenirs et à des terreurs superstitieuses, Louis le Maure tomba d'abord dans un sombre désespoir qui ne lui permit de vaquer ni aux affaires de l'État ni à celles de sa maison, et dont il

1. C'est le portrait connu sous le nom de la *belle Feronnière*.

2. Tous ces détails, extraits des dépêches de l'ambassadeur vénitien à Milan, et consignés dans le journal de Marin Sanudo, se trouvent reproduits par M. Brown. *Ragguagli, etc.*, t. I, p. 57 et suiv.

ne voulut pas même se laisser distraire par la tendresse paternelle, repoussant tous les consolateurs et se tenant enfermé seul pendant quinze jours dans une chambre tendue de noir, jusqu'à ce qu'enfin la douleur farouche ayant fait place à l'attendrissement et au repentir, il se remit à visiter les sanctuaires qui avaient été pour Béatrix et pour lui l'objet d'une prédilection commune. Les sentiments religieux dans lesquels il avait été élevé par sa mère semblèrent si bien affermis dans son âme, qu'on crut à une ère nouvelle dans sa vie publique et privée, et il y eut des dépêches diplomatiques dans lesquelles ce merveilleux changement fut signalé [1]. Mais on s'en aperçut chez les Dominicains de Sainte-Marie-des-Grâces plus que partout ailleurs ; c'était là qu'on le voyait prosterné à la lueur des cent torches funèbres qui restaient allumées devant l'autel : c'était là que le saint sacrifice était offert cent fois par jour pour le repos de l'âme de la duchesse pendant tout le mois qui suivit sa mort ; enfin c'était sous les voûtes agrandies de ce temple que devait être placé son mausolée, ouvrage admirable d'un ciseau inconnu, transporté depuis dans l'église de la Chartreuse, où il attire les regards de ceux-là même qui ne savent pas quelle dépouille mortelle il renferme.

On reprit donc avec plus d'ardeur que jamais les travaux longtemps interrompus de Sainte-Marie-des-

1. *El duca era venuto religioso molto e devotissimo; diceva l'oficio grande, desunava e viveva casto....* Ragguagli, etc., p. 63-66.

Grâces, et Léonard lui-même sortit pour une fois de ses habitudes de temporisation pour satisfaire l'impatience de son patron; mais il sut parfaitement concilier ce qu'il devait à Louis le Maure avec ce qu'il se devait à lui-même. Il avait abordé cette nouvelle tâche muni de toutes les études préliminaires et de toutes les méditations qui pouvaient éclairer et diriger son génie; on eût dit qu'il avait le pressentiment de la place éminente que cette peinture murale devait occuper dans l'histoire de l'art.

En moins de temps qu'il ne lui en fallut pour faire le portrait de la Joconde, Léonard acheva presqu'entièrement à lui seul cette grande composition mystique où il s'agissait de disposer en groupes symétriques et variés treize figures de grandeur plus que naturelle, en caractérisant chacune d'elles d'après les données combinées de la tradition et de la méditation. Depuis l'époque de Giotto, cette représentation avait été à peu près perdue de vue par toutes les écoles, sans excepter l'école Ombrienne si prompte à exploiter tous les autres mystères de la foi. A Sienne, à Florence, à Venise, les peintres semblaient s'être entendus pour l'exclure du domaine de leur art. Il fallait donc s'élever à la fois à la hauteur du sujet et à la hauteur du siècle devenu très-difficile à satisfaire. Il fallait inventer l'ordonnance et les types, et maintenir dans son procédé de création un juste équilibre entre la force centrifuge de l'idéalisme et la force centripède du naturalisme.

La Cène de Léonard, telle qu'elle est aujourd'hui dans la peinture originale ou dans les nombreuses

copies qui en ont été reproduites, ne saurait donner la mesure des efforts qu'il fit pour atteindre son but. Il faudrait avoir sous les yeux ses dessins préparatoires depuis longtemps dispersés, particulièrement les têtes d'apôtres si délicatement touchées, jadis le plus précieux trésor de la bibliothèque Ambroisienne et reléguées aujourd'hui dans la collection de Saint-Pétersbourg[1].

Gœthe, qui s'est souvent trompé sur s acompétence en matière d'art chrétien, a fait une part beaucoup trop large au naturalisme dans l'appréciation des divers éléments qui ont concouru à la production de ce chef-d'œuvre[2]. Ce qu'il dit du despotisme avec lequel l'individualisme ou le portrait s'impose à l'artiste en dépit de ses efforts pour en secouer le joug, ne peut être vrai que d'une vérité relative, et se trouve formellement contredit en ce qui concerne Léonard et la principale figure de son tableau, par sa réponse à Louis le Maure auquel il disait, pour justifier ses lenteurs, que ce n'était pas sur la terre qu'il voulait chercher son type de Christ[3]. Cette profession de foi, qui résume ou du moins qui laisse poindre toute la doctrine de l'i-

1. Ces dessins passèrent d'abord en Angleterre qui ne crut pas devoir en disputer l'acquisition au roi de Hollande. Un dessin de la tête du Christ est conservé dans la galerie de Brera, à Milan.

2. *Kunst und Alterthum*, I, 3, 113 ; III, 163.

3. *Che la testa di Cristo non voleva cercare in terra.* Il y a à Vienne, dans la collection de l'archiduc Charles, un Christ couronné d'épines attribué à Léonard, et qui mériterait d'être gravé.

déalisme en matière d'art, aurait dû rendre le critique allemand moins hardi dans le démenti qu'il donne à une théorie qui remonte jusqu'à Platon et qui devait être avouée quelques années plus tard par Raphaël[1]. Lomazzo, qui recueillait la tradition de l'école même de Léonard, nous dit que la tête du Christ fut pour lui la matière de longues méditations, et nous représente ce beau génie continuellement absorbé dans la contemplation de la divinité[2]; puis comme dernier trait, et le plus significatif de tous, il ajoute que sa main paraissait trembler quand il approchait le pinceau de son ouvrage[3], observation précieuse que Dante avait déjà faite sur les peintres religieux de son temps, et qu'il a exprimée dans deux vers trop peu remarqués et surtout trop peu médités par ceux des temps postérieurs :

*Similemente operando all' artista*
*Ch' ha l'abito dell' arte e* man che trema[4].

Entre les divers chefs-d'œuvre de l'art chrétien, il n'en est aucun qui ait éprouvé des vicissitudes aussi étranges que celui-ci. Les graveurs célèbres qui précédèrent Raphaël Morghen[5], ne daignèrent pas y

1. Dans sa fameuse lettre à Balthazar Castiglione, sur la Galatée qu'il peignait alors à la Farnésine.

2. *Quel suo genio che nella divinità continuamente rimirava.* Lomazzo, *Trattato*, c. 16-31.

3. *Parea che d'ogni hora tremasse quando si ponea a dipingere* Ibid., c. 31.

4. *Paradiso*, canto 13.

5. La gravure de la Cène, par Morghen.

arrêter leurs regards, ce qui fut beaucoup plus la faute de leurs contemporains que la leur. Mais il y eut une insouciance bien autrement incompréhensible, ce fut celle des moines dominicains qui se rendirent à la fois coupables d'ingratitude et de mauvais goût, et qui, non contents de laisser dépérir un monument dont ils auraient dû être fiers, le mutilèrent par des actes de vandalisme dont il n'y avait pas *encore* eu d'exemple dans l'histoire des ordres religieux[1]. Après les dégâts de la barbarie vinrent ceux de la complaisance servile qui scandalisèrent tant Richardson[2]. Enfin, après deux ou trois retouches qui défigurèrent de plus en plus la peinture originale[3], elle allait perdre jusqu'aux derniers vestiges du pinceau du grand maître qui l'avait exécutée, sous l'opération grossière d'un protégé du comte de Firmian, gouverneur du Milanais (1770), quand l'indignation publique, soulevée par cette espèce de sacrilége, effraya tellement l'artiste et son patron, que la profanation fut discontinuée, et le prieur, qui l'avait provoquée ou autorisée, fut exilé dans un autre couvent, en expiation de sa servilité ou de son vandalisme. Vingt-cinq ans plus tard, malgré l'ordre formel du vainqueur de l'Italie, le réfectoire était

1. En 1652, on tailla les jambes du Christ et celles de quelques apôtres pour pratiquer une porte dans le mur. Voyez Bossi.

2. On avait cloué dans le mur, tout près de la tête du Christ, les armes impériales. *Ibid.*

3. Celle de Bellotti, en 1726, n'avait épargné que le ciel du paysage.

changé en magasin de fourrage et en écurie pour les chevaux.

D'un autre côté, l'on peut dire que jamais œuvre d'art ne reçut une glorification plus complète. Si elle fut dédaignée ou ignorée dans les ateliers de Marc-Antoine et de Carache, trop enclins à exploiter le paganisme et le sensualisme qui envahissaient et dégradaient tout, elle s'empara si vivement de l'imagination des peintres Lombards et Vénitiens, qu'on les vit presque tous reproduire à l'envi le même sujet comme à un signal donné par un génie supérieur. Les uns, comme Marco d'Oggione, se contentèrent de copier avec une respectueuse exactitude le chef-d'œuvre du maître[1]; les autres, comme Bernardino Luini, lui empruntèrent les têtes les plus idéales, et tirèrent le reste de leur propre fonds[2]. Bientôt l'ouvrage devint si populaire qu'il fallut faire violence à la forme naturellement oblongue de la composition, et la faire passer des réfectoires sur les autels par des applications plus ou moins ingénieuses des procédés de la perspective[3]. Les gradins des tableaux, qui étaient comme le champ spécialement réservé à la légende, furent envahis par les demi-figures du Christ et des Apôtres. La ciselure et la miniature

1. Cette copie, la plus ancienne et la plus fidèle de toutes, se trouve maintenant à l'Académie royale de Londres.

2. Cette copie se trouve dans le couvent des Capucins à Lugano.

3. Je citerai surtout le beau tableau de la Cène, par Gaudenzio Ferrari, dans l'église *della Pace* à Milan.

elles-mêmes payèrent leur tribut, et les treize statues d'André de Milan qu'on voit à Saronno, prouvent que la sculpture ne refusa pas le sien. La vogue gagna rapidement l'école Vénitienne, et les représentations de la Cène, à peu près inconnues dans le siècle précédent, devinrent encore plus nombreuses que dans l'école Milanaise.

C'est que l'œuvre de Léonard, indépendamment de son mérite intrinsèque, avait celui de protester en faveur d'un dogme qu'on a si justement appelé le dogme générateur de la piété catholique, et cette protestation, qu'on eût dit inspirée par un instinct prophétique, venait juste à temps pour raviver dans les artistes d'alors la conscience de leur mission religieuse. Plus le schisme s'efforçait d'effacer des croyances publiques le sacrement de l'Eucharistie, plus les représentations s'en multipliaient sous toutes les formes. C'étaient comme autant de bannières sur lesquelles l'artiste inscrivait, avec un succès proportionné à son inspiration, l'article fondamendal de la croyance commune.

L'année même qui suivit celle où Léonard termina ce chef-d'œuvre dont l'influence devait durer plus d'un demi-siècle, vit tomber le puissance du patron sur lequel il avait fondé l'espérance d'un repos honorable pour ses vieux jours. Cette catastrophe, bien qu'elle ne fût pas imprévue, le trouva tout aussi pauvre qu'il l'avait été en quittant Florence près de vingt ans auparavant. Peut-être même l'était-il davantange; car la lettre qu'il écrivit à Louis le Maure,

peu de mois avant sa chute, pour demander l'arriéré de sa solde afin de pouvoir au moins acheter des vêtements et payer ses ouvriers est conçue dans des termes qui ne laissent aucun doute sur l'état de misère où son désintéressement et sa discrétion l'avaient réduit. Il y exprime l'intention de renoncer à son art qui l'avait rendu si riche en gloire, mais qui maintenant ne lui fournissait plus de quoi vivre[1]; et presqu'au moment même où Louis le Maure, faisant droit à ses justes plaintes, venait de le constituer propriétaire d'une vigne de seize perches dans les environs de Milan[2], la même fatalité qui l'avait éloigné de sa patrie natale dans sa jeunesse, l'éloignait encore de sa patrie adoptive dans son âge mûr, sans que la perspective de retourner à Florence adoucît en rien l'amertume de ce second exil. Il laissait après lui son œuvre favorite inachevée, son académie désorganisée, ses élèves sans père encore plus que sans maître; il quittait un pays fertilisé par ses travaux, enrichi par ses découvertes, embelli par ses chefs-d'œuvre, et il allait peut-être avoir à choisir entre le patronage des Borgia et celui des Médicis dont il n'avait pas oublié les dédains.

César Borgia, qui n'avait pas plus le sentiment du beau que l'intelligence du bien, ne sut tirer de Léonard que des services en rapport avec ses vues ambitieuses. Il en fit son architecte militaire et le char-

1. Voir la lettre textuellement imprimée dans la nouvelle édition de Vasari, vol. VII, p. 57.

2. L'acte de donation est daté du 16 avril 1499.

gea de l'inspection de ses forteresses dans la Romagne et dans l'Ombrie. On a peine à se figurer la main qui avait exécuté le tableau de la Cène, traçant des plans pour fortifier ou construire des tanières à cette bête féroce! Heureusement cet office fut de courte durée. Plus heureusement encore la république de Florence, libre momentanément du joug des Médicis, jouissait alors, sous un régime de transition, de son dernier crépuscule de gloire et de liberté, avant de commencer sa rude expiation du supplice de Savonarole; de sorte que Léonard trouva dans sa patrie des appréciateurs sur lesquels il n'avait pas compté, et qui surent procurer un emploi honorable et lucratif à ses talents[1].

Mais ces consolations inattendues furent empoisonnées par des misères non moins imprévues. La terreur de 1498 planait encore sur l'école florentine ou du moins sur les artistes qui en composaient l'élite. Son ancien condisciple Lorenzo di Credi, dont la manière si semblable à la sienne accuse la fraternité d'apprentissage, ne se remettait pas du désespoir où l'avait plongé la mort tragique du prophète dominicain, et voulait finir ses jours à l'hospice de Santa-Maria-Nuova. Le vieux Botticelli, le seul à qui Léonard ait donné le titre d'ami dans ses ouvrages

1. Je n'ai pas cru devoir suivre l'ordre chronologique dans toute sa rigueur depuis le départ de Léonard de Milan. Il fit un court séjour en Toscane avant de se mettre au service de César Borgia; mais ce fut de 1502 à 1507 qu'il y fit ses importants travaux.

didactiques[1], avait perdu, par suite de la même catastrophe, cette verve de gaieté qui faisait jadis les délices de ses compagnons, et les angoisses de la pauvreté venaient aggraver pour lui celles de la tristesse. Mais la surprise la plus douloureuse fut celle que dut lui causer le déclin des facultés de son ami Pérugin, qui, entraîné depuis peu par un mouvement de décadence dont lui seul ne s'apercevait pas, étalait aux yeux de ses anciens admirateurs les produits de plus en plus méconnaissables de son pinceau vulgarisé. Les fréquents pèlerinages d'amitié qu'il fit à Florence pendant le séjour de Léonard, n'opérèrent aucun miracle en sa faveur; mais ils y amenèrent le jeune Raphaël, qui avait besoin, pour son développement ultérieur, d'être mis en contact avec un génie, sinon plus élevé, du moins plus mûr que le sien, doué de qualités analogues aux siennes, possédant au même degré la force et la grâce, et joignant à ces avantages naturels toutes les ressources d'une science profonde et d'une expérience consommée. Pour apprécier les résultats de cette nouvelle influence, il suffit de voir le tableau de Raphaël qui est à la galerie du Belvédère à Vienne, et qui fut peint par lui en 1506 pour l'église de Saint-Celse à Milan, probablement sur la recommandation de Léonard[2]. Les détails et le ton du paysage, le style des draperies, le modelé des membres, la

1. *Trattato della pittura*, cap. 9.

2. Il existe un dessin de Raphaël copié sur le carton de Léonard vers cette époque.

magie du clair-obscur et surtout un certain air riant répandu sur l'ensemble de la composition, décèlent un progrès sensible dans une certaine direction, et inaugurent pour le jeune artiste Ombrien une phase toute nouvelle sous les auspices du seul génie qui pût à la fois rivaliser et s'accommoder avec le sien.

Toutes les conditions d'émulation, de patriotisme et d'inspiration se trouvèrent réunies pour imprimer un nouvel essor à l'activité de Léonard et pour faire naître en lui l'ambition non-seulement de surpasser ses rivaux, mais de se surpasser aussi lui-même. Cela était difficile et peut-être même impossible dans le domaine de l'idéal religieux; mais dans le champ qu'on venait de lui ouvrir et où il ne s'était jamais essayé, dans le champ de l'histoire nationale exploitée sans entraves dynastiques, il y avait jour à se frayer des voies nouvelles; et quelque redoutable que fût le concurrent qu'on lui donnait dans la personne de Michel-Ange, il avait d'assez bonnes raisons, sauf les difficultés imprévues, pour ne pas craindre de rester au-dessous de lui, ni surtout au-dessous de l'attente publique.

Ils mirent donc la main à l'œuvre pour exécuter ces fameux cartons qui jouent un si grand rôle dans l'histoire de l'école florentine, et dont l'étude devint l'apprentissage obligé des artistes de la génération suivante, en vertu de la loi fatale de développement qui les poussait à des manifestations de plus en plus outrées de la force vitale et des saillies musculaires

dans la représentation de la figure humaine. Michel-Ange, dont la tendance était dès lors prononcée et qui voulait à tout prix faire ressortir le nu, dessina un groupe de guerriers qui se baignaient dans l'Arno. Quant à Léonard, il était facile de prévoir qu'il ne manquerait pas une si belle occasion de prendre sa revanche du tour que la fortune venait de lui jouer à Milan, et qu'ayant à représenter une bataille[1], il saurait y introduire son animal favori, non plus servant de monture à celui dont le coup d'œil décide de la victoire, mais se ruant avec fougue au milieu de la mêlée et paraissant moins obéir à son cavalier que partager son impatience de vaincre. On possède encore quelques-uns des dessins par lesquels il préluda à la composition du carton[2], et on y voit des chevaux de bataille à tous les degrés d'animation, rendus avec une verve qui n'a jamais été surpassée. Celui du général ennemi était le plus en évidence; il fuyait épouvanté, pendant que son maître gisait étendu sur la poussière[3]. Les divers groupes étaient mêlés sans confusion. Léonard avait commencé par disposer nettement dans son esprit les différentes parties de son sujet et en avait pour ainsi dire arrêté les lignes principales dans un récit d'une admirable précision qu'il avait rédigé pour son propre compte

1. La bataille d'Anghiari gagnée par les Florentins, en 1440, sur Piccinino, général du duc de Milan.

2. Gerli, *Disegni di Leonardo da Vinci*, tav. II, 25-28.

3. Les détails donnés par Vasari sur la composition du carton sont pleins d'inexactitudes.

et qui nous a été conservé[1]. Enfin au bout de deux ou trois années de préparatifs, souvent interrompus par d'autres travaux, la peinture murale fut commencée, mais d'après un procédé qui devait ajouter beaucoup à la lenteur naturelle de l'artiste, toujours impassible contre les reproches de ses patrons, qu'ils fussent souverains, particuliers ou magistrats d'une république. D'ailleurs, son désintéressement, cette vertu favorite qu'il trouvait moyen de pratiquer partout, n'était pas toujours exempt d'une certaine rudesse[2], et pour peu que cet inconvénient se trouvât envenimé par des rivalités de profession, on conçoit que sa tâche ait été rendue plus difficile par sa supériorité même, qui ne se bornait pas à une seule branche de l'art, et en donnait d'autant plus d'ombrage. Il faut qu'il en ait inspiré à Michel-Ange dès l'année 1503, quand il fut consulté sur l'emplacement qui conviendrait le mieux à sa statue de David[3]; car ce grand homme, dérogeant peut-être en ceci à sa grandeur, ne donna jamais à son rival, moins heureux que lui, aucune marque de cette sympathie qui eût été si naturelle entre deux génies tellement supérieurs. La demande qu'on fit à Léonard d'exécuter les modèles des trois statues de bronze qu'on voulait placer au-dessus de la porte septentrionale du baptistère, fut peut-être un nouveau

1. Amoretti, *Memorie storiche, etc.*, p. 96.
2. Vasari, *Vita di Leonardo.*
3. Gaye, *Carteggio degli artisti*, vol. II, p. 435.

grief[1]; puis survinrent d'autres dégoûts par suite de la part qu'on lui fit prendre à certaines opérations qui avaient pour but de détourner le cours de l'Arno[2]. Tous ces motifs réunis attiédirent singulièrement son zèle patriotique dans l'accomplissement de la tâche qu'il s'était d'abord si joyeusement imposée, et lui firent peu à peu préférer des tâches plus humbles, qui ne lui donnaient d'autres tribulations que celles qu'il se suscitait à lui-même en aspirant toujours à la plus haute perfection possible.

Si quelque chose avait pu satisfaire en lui cette noble ambition, c'était assurément le portrait de Mona Lisa, plus connue sous le nom de la Joconde, l'un des plus rares chefs-d'œuvre qui soient jamais sortis du pinceau d'un artiste, et dont les copies, tant contemporaines que postérieures, multipliées à l'infini[3], sans distinction d'écoles, attestent l'admiration qui éclata à l'apparition de cette merveille et qui s'est soutenue jusqu'à nos jours, en dépit des vicissitudes du goût public et des doctrines. L'artiste, d'après Vasari, dut y travailler pendant quatre années consécutives, ce qui explique la perfection pour ainsi dire microscopique des plus petits détails, tant

1. Ces trois statues, qu'on voit encore aujourd'hui, furent ensuite coulées en bronze sur les modèles de Léonard.

2. Gaye, *Carteggio*, vol. II, p. 629.

3. La meilleure de ces copies est celle de Woodburn, à Londres. Je citerai en outre celle de Lyversberg, à Cologne, celle de Munich, et celle du cardinal Fesch, qui diffère des autres pour certains accessoires. Le dessin original se trouve au Musée du Louvre.

pour l'économie de la lumière que pour le modelé minutieux des formes, ainsi que pour l'incomparable finesse du dessin; et bien que les tons chauds de la chair soient un peu affaiblis dans le visage, à la différence des mains, où ils sont très-bien conservés, le plaisir qu'on éprouve à contempler ce chef-d'œuvre est rarement troublé par cet imperceptible défaut d'harmonie.

On a malheureusement perdu la trace de l'autre portrait qu'il peignit vers la même époque, celui de la belle Ginevra de' Benci, que Ghirlandajo avait placé quelques années auparavant dans un des compartiments de sa grande peinture à fresque, à Santa Maria Novella. En voyant ce profil si pur et si gracieux, on comprend que les artistes du temps se soient plu à le reproduire même dans les lieux où ce genre de licence aurait dû être sévèrement interdit; mais ce qu'on comprend plus difficilement, c'est que, si ce portrait fut réellement exécuté par Léonard, le talent du peintre, joint à la beauté de l'original, n'en ait pas fait multiplier les copies, comme cela est arrivé pour celui de la Joconde [1].

C'était chez Amerigo Benci, père de Ginevra, que se trouvait cette ébauche d'une Adoration des Mages qu'on voit aujourd'hui dans la galerie du grand-duc, à Florence, et qui est à peu près inintelligible pour ceux à qui la pratique du pinceau n'a pas appris à

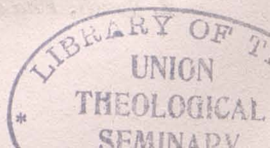
1. Le témoignage de Vasari est très-court mais positif: *Ritrasse la Ginevra d'Amerigo Benci cosa bellissima.*

déchiffrer les hiéroglyphes de l'art; mais les initiés qui, à force d'admiration et d'études, ont réussi à deviner plus ou moins heureusement ce qu'il y eut de mystérieux dans les opérations de ce rare génie, saisissent les rapports secrets qui unissent entre eux tous ces matériaux d'une création inachevée, et ils jouissent d'une œuvre d'art là où nous sommes tentés de déplorer un avortement.

Dans un premier voyage que Léonard avait fait à Rome immédiatement avant de commencer son carton de la bataille d'Anghiari [1], il avait exécuté dans le cloître de Saint-Onuphre [2] un de ces ouvrages si communs au quinzième siècle, et qui ne furent même pas rares dans le sien, et qui ont le mérite d'être à la fois des souvenirs de famille et des tableaux de dévotion. C'est la seule composition de ce genre qui soit sortie de son pinceau. La Vierge, dont le type gracieux est facile à reconnaître, présente l'Enfant Jésus à un donataire agenouillé. On ne sait pas comment ni par qui l'artiste fut appelé à décorer de cette peinture murale, bien mieux conservée que celle de Milan, ce lieu doublement consacré depuis par le séjour, les souffrances et le modeste tombeau du Tasse. Peut-être y fut-il attiré par Pinturicchio, qui

1. Ce voyage, qui dut avoir lieu de 1504 à 1505, est prouvé par un document que cite Gaye, *Carteggio*, vol. II, p. 89.

2. J'ai vu à Rome un tableau en détrempe qui était la répétition de cette fresque, sauf quelques légères différences dont s'autorisait le possesseur pour attribuer cette *replica* à Léonard lui-même.



était occupé vers la même époque à peindre les fresques de l'abside, et qui, en sa qualité d'élève du Pérugin, avait un motif bien naturel de faire valoir l'ami de son maître.

Léonard accomplit promptement cette tâche, parce qu'il n'en fut distrait par aucune autre; mais à peine de retour à Florence, il retomba sous l'empire de cette incurable illusion qui lui avait toujours persuadé qu'il pouvait faire marcher de front plusieurs travaux à la fois, et à tous ceux dont il était déjà chargé, il voulut joindre le tableau d'une Sainte-Famille pour l'église de l'Annonciation, auquel Filippino Lippi renonça par une déférence facile à comprendre dans un élève de Botticelli[1]. Léonard pressé par ses autres œuvres, n'exécuta jamais que le carton de celui-ci; mais, grâce à l'éducation esthétique de ses concitoyens, ce carton, exposé dans une chambre du couvent des Frères Servites pendant deux jours, fut pour lui l'occasion d'un triomphe tel qu'aucun de ses chefs-d'œuvre les plus achevés ne lui en avait jamais procuré de pareil. Hommes et femmes, jeunes et vieux, confondus dans une extase commune, se pressaient pour jouir de ce spectacle qui intéressait en même temps le goût et la foi, et défilaient naïvement comme une procession devant une image miraculeuse[2], et cependant il n'y

---

1. Filippino finit par être chargé du tableau, qui fut son dernier. La partie inférieure fut achevée par Pérugin.

2. Vasari, *Vita di Leonardo*.

avait pas ici le charme du coloris, sans lequel il semblerait impossible de captiver les regards de la foule. Il est vrai que sous tous les autres rapports cette composition exquise, admirablement conservée jusqu'à nos jours[1], laisse à peine quelque chose à désirer, même pour la partie du clair-obscur, l'artiste ayant suppléé à la magie du pinceau par un procédé qui fait ressortir très-heureusement le contraste entre les ombres et les lumières.

Ce n'étaient donc pas les appréciateurs, ni même les appréciateurs compétents qui lui manquaient dans sa patrie; ce n'était pas non plus l'emploi honorable et lucratif de ses talents, puisque la république et les particuliers se le disputaient à outrance et lui laissaient à peine le temps de respirer; mais aux dégoûts que lui avaient suscités des rivalités hautaines et les exigences parfois méticuleuses des magistrats chargés de gourmander ses lenteurs, se joignait l'impression produite par la mort de son père et la rupture du lien le plus fort qui l'eût attaché à sa terre natale. D'un autre côté il y avait le souvenir de Milan, où il était attiré non-seulement par des affections que le temps et l'absence n'avaient point affaiblies, mais aussi par des perspectives nouvelles qui semblaient s'ouvrir à son cœur autant qu'à son génie. La conquête étrangère, loin de réaliser la terreur qui l'avait précédée, avait peu à peu substitué à

1. Ce précieux carton, apporté par Léonard en France, a passé depuis en Angleterre, et se trouve aujourd'hui à l'Académie royale de Londres.

ce sentiment la confiance dans un meilleur avenir, confiance qui ne se fondait pas seulement sur des promesses, mais sur des actes positifs dictés par cet esprit de sagesse et de générosité qui devait mériter au roi conquérant le titre de *Père du Peuple* parmi ses propres sujets. Entre ses actes, le plus populaire de tous sans contredit, fut le choix des lieutenants auxquels il déléguait le dangereux exercice de son pouvoir en son absence, et qui auraient pu, au mépris de ses intentions et même de ses ordres, ne pas montrer dans leur administration toute la paternité compatible avec les difficultés de la conquête. Cette infidélité ou cet excès de zèle n'était pas à craindre avec les deux hommes entre lesquels Louis XII avait réparti le gouvernement de ses nouveaux domaines. Le Milanais Jean-Jacques Trivulce, objet de haine pour les partisans de Louis le Maure et pour les Gibelins forcenés, eut plus d'une fois occasion de leur prouver que son dévouement à ses nouveaux maîtres n'avait rien de servile, et que sa qualité de transfuge n'avait altéré en rien son patriotisme; et le maréchal de Chaumont qui, en sa qualité de gouverneur du pays conquis, était plus spécialement chargé d'atténuer, pour les nouveaux sujets du roi, les inconvénients de la domination étrangère, trouvait en lui-même des ressources tellement efficaces pour remplir sa mission, que son gouvernement excitait à la fois la surprise et la reconnaissance, et faisait encore bénir sa mémoire par les générations suivantes. Et ce n'était pas seulement comme sage administra-

teur qu'il se conciliait les cœurs aliénés par les extorsions de la précédente dynastie; loin de se borner à l'exploitation des intérêts matériels, il s'efforçait de conquérir des sympathies à la fois plus glorieuses et plus profondes, en faisant appel et en donnant satisfaction à tous les nobles instincts qui survivent à la liberté. Il savait, et ses successeurs malheureusement ne s'en souvinrent pas assez, qu'après avoir soumis les volontés par la force et les cœurs par les bienfaits, il restait encore à soumettre, en les flattant, les imaginations familiarisées depuis longtemps avec les grandes choses. Or, ce dernier but fut généreusement poursuivi pendant dix ans, par les dépositaires de la puissance royale en Lombardie, et les efforts pour l'atteindre furent si bien secondés de loin par le roi lui-même, que le mouvement imprimé par Léonard, après avoir été un moment suspendu par son éloignement volontaire et par le premier étourdissement de l'occupation militaire, reprit comme avant la conquête. Tout porte même à croire qu'il fut accéléré en ce qui concerne l'architecture; car le grand architecte Omodeo se trouva tellement surchargé de projets de construction, qu'il fut forcé de renoncer à sculpter la façade de la Chartreuse, ouvrage favori qu'il semblait avoir réservé pour ses vieux jours. En même temps, on travaillait avec plus d'ardeur que jamais à l'achèvement du dôme, et les débats solennels et animés auxquels avait donné lieu l'érection de la coupole, sous les auspices de Louis le Maure, recommençaient,

sous ceux de Louis XII ou de son lieutenant, à l'occasion de la porte septentrionale dont on voulait que la magnificence correspondît à celle de l'édifice. Les cinq architectes les plus renommés de Milan proposèrent chacun leur modèle dont le mérite fut discuté dans la mémorable séance du 26 juin 1503 avec une animation extraordinaire[1]. Cela n'empêchait pas Dolcebono, le plus habile d'entre les collègues d'Omodeo et celui dont l'assistance était le plus nécessaire à sa vieillesse, d'entreprendre, en cette même année, la construction de l'église de Saint-Maurice. On eût dit que la présence des étrangers avait changé en une véritable passion le plaisir que les Milanais avaient pris de tout temps à l'embellissement ou plutôt à la glorification de leur capitale.

Ce mélange de sympathie délicate et de protection qui, de la part de Louis XII et de Charles d'Amboise[2], ne fut jamais hautaine, produisit d'autant plus infailliblement son effet qu'il contrastait davantage avec la qualification de *barbares* lancée plus tard contre les envahisseurs de l'Italie par le pape Jules II, dont le mot d'ordre, semblable à un cri d'alarme patriotique, devait bientôt retentir d'un bout à l'autre de la Péninsule. Ce reproche de *barbarie*, qui, dans la bouche du suprême représentant de la civilisation Italienne,

1. Documents chez Gaetano Melzi.

2. Voici comment l'historien Mezeray caractérise Charles d'Amboise, maréchal de Chaumont : « Lequel par sa justice et par sa prudence estant courtois aux gentilhommes et débonnaire au peuple, mais très-exact en toutes choses. »

s'appliquait au goût beaucoup plus qu'aux mœurs, ne pouvait être ni plus intempestif ni plus injuste, et c'est bien le cas de dire que, pour le réfuter, les pierres mêmes auraient pu suppléer au silence des hommes. Il y avait plus de trois siècles que la France de Charlemagne, c'est-à-dire le pays situé entre le Rhin et les trois mers, se couvrait de monuments imposants et gracieux dont les proportions et le style, appropriés à leur destination, rendaient le plus magnifique témoignage à notre supériorité dans l'architecture religieuse. Depuis que les progrès du goût dans une certaine direction moins sévère, avaient introduit dans l'art du quinzième siècle des modifications où la grandeur était peut-être trop souvent sacrifiée à l'élégance, les arts du dessin proprement dits et avec eux les arts de luxe qui en dépendent avaient pris un essor extraordinaire, particulièrement dans les États du duc de Bourgogne. On n'y avait plus rien à envier à l'Italie, soit pour la beauté des joyaux et des costumes, soit pour la perfection des ouvrages qui se rapportaient à la parure militaire ou à la décoration intérieure des maisons, tels que les meubles sculptés et surtout les tapisseries de haute-lice, cette merveilleuse industrie dont les produits ont conservé jusqu'à nos jours le privilége d'être assimilés à des œuvres d'art. Quant à la peinture proprement dite, on sait les merveilles que Jean Van-Eyck fit éclore de son pinceau, et l'admiration qu'elles excitèrent parmi ses contemporains et qui fut entretenue par ses élèves, dépositaires plus ou moins fidèles de ses traditions. Mais ce qu'on sait

moins généralement, c'est la part qu'eurent les artistes français, sous les prédécesseurs de François I$^{er}$, au grand mouvement qui fut imprimé aux imaginations vers la fin du quinzième siècle. Il s'était formé autour de Louis XI, et en grande partie sous ses auspices, une école calligraphique tout à fait indépendante de celle de Flandre et qui a commencé, dans les derniers temps, à lui contester avec quelque succès la supériorité séculaire que nous lui avions permis d'usurper. C'est aujourd'hui une question indécise entre les admirateurs compétents de cette branche de l'art, si c'est aux miniatures de Memmelink dans le bréviaire Grimani à Venise, ou à celles d'Étienne Fouquet de Tours dans le livre de prières qui est chez Brentano à Francfort, qu'il faut donner la préférence, ou plutôt la prééminence entre tous les chefs d'œuvre que l'Europe possède en ce genre[1]; car l'Italie, sans rivale dans la sphère supérieure de l'idéal, doit s'avouer vaincue dans cette humble région de la peinture mystique dont l'apprentissage était moins assujetti aux traditions des grandes écoles. Ce qui prouve que ce ne fut point un caprice passager qui décora Étienne Fouquet du titre de *peintre de cour*, c'est que Louis XI, avec sa sombre figure et son ignoble cortége, n'en avait pas moins des idées très-justes en matière d'art,

1. Ce monument inappréciable de notre école Française se compose de dix-sept feuilles qui ont été détachées du manuscrit. La Bibliothèque impériale possède deux autres manuscrits (Tite-Live et Flavien), ornés de miniatures du même artiste, mais d'un style inférieur.

et portait sur les artistes contemporains et même sur les artistes étrangers des jugements auxquels nous sommes obligés de souscrire. Son regard perçant avait discerné, au delà des monts, dans l'école vénitienne, celui qui brillait entre tous les autres, et Lomazzo nous apprend que Bellini étaitson peintre favori comme François Sforza était son héros de prédilection[1]. Ce goût ou ce respect pour les œuvres d'art, qui forme un si étrange contraste avec sa grossièreté habituelle, fut un des sentiments qui durèrent le plus chez lui ; car, quand il sentit approcher sa fin, il voulut régler lui-même les dimensions, la forme et l'ornementation du somptueux monument qui devait lui être élevé dans l'église Notre-Dame-de-Cléri[2]. Les encouragements de la faveur royale, loin de décliner sous Charles VIII, firent éclore des chefs-d'œuvre d'architecture et de sculpture, tous plus ou moins empreints de ce caractère d'élégance qui dominait à cette époque[3]. Si les miniatures du livre d'Heures d'Anne de Bretagne furent exécutées sous ce même règne, comme la jeunesse du portrait semble l'indiquer[4], on peut dire sans exagération que cette branche de l'art avait atteint son point culminant, et que

1. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, cap. 26.

2. Ce tombeau, auquel travaillèrent un orfévre bolonais et un fondeur flamand, fut détruit pendant les guerres de religion.

3. Philippe de Comines parle de grands travaux d'art que le roi faisait exécuter à Amboise, *par plusieurs ouvriers excellents tailleurs et peintres, qu'il avait amenés de Naples*.

4. Ce manuscrit a passé de la Bibliothèque impériale dans le musée des souverains.

le fameux Atavante, dont Florence était alors si fière, avait été surpassé.

Mais ce fut sous le règne de Louis XII que le patronage royal, merveilleusement secondé par son entourage, fut exercé sur la plus vaste échelle, grâce à son goût naturel pour le beau et aux impressions de son jeune âge, grâce à l'heureuse influence de la reine Anne et à celle du cardinal d'Amboise, le patron le plus magnifique et le plus intelligent que les arts aient jamais eu dans notre patrie, mais surtout grâce à la maturité où était parvenu le génie national par l'effet combiné de son développement propre et de sa force d'assimilation. C'est donc le commencement du seizième siècle qu'il faut regarder comme le moment de sa floraison la plus parfaite, celui où la faculté d'appréciation s'étant trouvée au niveau de la faculté de production, il en est résulté cette fleur de bon goût dont la durée fut malheureusement si courte, et qui fit qu'on fut sérieusement épris du beau sous toutes les formes, et qu'on se laissa subjuguer par ses manifestations, soit qu'elles vinssent de l'école indigène ou des écoles étrangères. L'architecture nationale ne se laissa pas encore supplanter par l'architecture Italienne, et le Vénitien Fra Giocondo fut obligé pour ainsi dire de capituler avec elle. Mais le même antagonisme n'existait pas entre les deux nations pour les arts du dessin, et non-seulement on subit sans répugnance l'influence des grandes écoles ultramontaines, mais on employa indistinctement les artistes nationaux et les artistes étrangers à l'érection

des monuments funéraires qui jouent un si grand rôle dans l'histoire de la sculpture à cette époque. Si d'un côté Jean Juste et Michel Colomb étaient chargés de faire, l'un le tombeau des enfants de Charles VIII à Tours, l'autre celui du dernier duc de Bretagne dans la cathédrale de Nantes, on voyait d'un autre côté un statuaire Modenais, nommé Paganini, exécuter le tombeau de Charles VIII lui-même, en beau marbre noir avec des figures en bronze doré, sans parler des sculpteurs que ce monarque avait amenés de son expédition de Naples, et qui appartenaient à une colonie récemment fondée dans ce royaume par un des meilleurs artistes de l'école Florentine [1].

L'école Française maintenait donc son indépendance, je dirais volontiers sa supériorité, aux deux extrémités du domaine de l'art, c'est-à-dire dans l'architecture et dans la miniature. Dans la sculpture, elle acceptait la concurrence redoutable du ciseau Italien ; mais dans la grande peinture religieuse, qui constitue la plus haute sphère de l'idéal, elle n'avait point réalisé ce que son essor primitif avait semblé promettre. Or la faculté d'appréciation qui avait singulièrement grandi depuis un demi-siècle, ayant trouvé largement à s'exercer par suite de nos expéditions en Toscane et surtout en Lombardie, les chefs-d'œuvre que l'on y rencontrait à chaque pas produisaient une sorte d'éblouissement qui tournait

1. J'aurais donné plus de développements à cette digression, si j'avais connu à temps l'excellent travail de M. Léon de Laborde, sur la renaissance des arts à la cour de France.

au profit des vainqueurs et des vaincus, et ce fut ainsi que la supériorité des armes chez les uns, jointe à la supériorité des créations idéales chez les autres, détermina cette conquête réciproque dont les fruits ne se firent pas longtemps attendre.

Il ne fallait rien moins qu'une éducation esthéthique aussi avancée pour expliquer l'enthousiasme qu'excitèrent à la cour de Louis XII les produits alors fraîchement éclos de l'école Lombarde, enthousiasme qui se prolongeant et se renforçant pendant toute la durée du règne, se trouva assez profondément enraciné pour lui survivre. Il est vrai que la France était alors gouvernée par un ministre jaloux de tous les genres de gloire pour son pays; qui joignait à une haute capacité politique un goût naturel pour les grandes choses; qui en aspirant aux positions les plus éminentes, portait toujours de la grandeur et même une sorte de désintéressement dans ses vues les plus ambitieuses; qui honora plus la pourpre Romaine qu'aucun des princes de l'Église, dépositaires au même titre que lui de l'autorité royale; qui, tout en ayant l'air d'exploiter au profit des siens le crédit dont il jouissait auprès de son maître, ne se laissa jamais influencer par d'ignobles motifs, et qui mérite qu'on lui pardonne d'avoir sacrifié comme tant d'autres à l'idole du népotisme, à cause de l'usage généreux et éclairé que firent de leur pouvoir les divers membres de sa famille distribués par lui dans les plus importantes fonctions de l'Église et de l'État. Ce fut Jacques d'Amboise, son frère, qui en sa qualité d'abbé de

Cluny, fit achever le magnifique hôtel qui porte ce nom, et qui est aujourd'hui transformé en Musée historique et national. Ce fut son neveu, le cardinal de Clermont-Lodève, qui, en sa qualité d'évêque d'Auch, fit exécuter par Arnaud de Mole les riches vitraux de la cathédrale. Enfin, ce fut un autre neveu, Charles d'Amboise, plus connu dans l'histoire sous le nom de maréchal de Chaumont, qui, en sa qualité de gouverneur du Milanais, entama et conduisit à bonne fin l'honorable négociation qui fit de Léonard de Vinci l'ami du négociateur et le peintre en titre du roi de France. Mais tout ce que purent faire ses neveux et ses frères réunis, ne fut rien en comparaison du patronage exercé, tant en France qu'en Italie, par le cardinal lui-même, qui envoyait à Rome, à ses frais, pour copier les arabesques récemment découvertes, Jean Juste et Fra Giocondo, et qui en même temps faisait venir de Milan le peintre André Solario pour décorer ce fameux château de Gaillon, l'une des plus étonnantes merveilles du siècle et du règne, et qui suffirait à lui seul pour immortaliser sa mémoire.

Pour ce qui est de Louis XII, jamais il ne connut ce patronage frivole dont peu de dynasties ont été exemptes et qui a pour unique but d'ajouter quelque chose à la popularité des princes ou au mobilier de la couronne. On peut dire que pour lui l'art fut véritablement une affaire de goût, je dirais presque une affaire de cœur; et même en ce qui concerne Léonard de Vinci, ce fut une affaire d'état dans laquelle

intervint très-activement la diplomatie Française et Florentine, comme si la conquête du Milanais avait été incomplète à ses yeux sans celle du grand artiste.

Son entrée triomphale dans Milan ne se ressentit en rien de l'enivrement de la victoire, et l'on put s'apercevoir bientôt que ce genre de gloire n'était pas le seul auquel il fût sensible, et que le surnom de *Père du peuple* ne lui avait pas été donné par des courtisans. Sa popularité personnelle s'accrut de celle de la bonne Anne de Bretagne qui, par pitié pour l'épuisement des Milanais, avait fait réduire de moitié la taxe de guerre qu'ils devaient payer. Aussi quand on sut qu'elle venait d'accoucher heureusement, cet événement fut-il célébré à Milan par une procession solennelle de trois jours. Alors enfin le conquérant put satisfaire de près l'admiration qu'il avait conçue de loin pour les œuvres du grand artiste Florentin, et les occasions ne durent pas manquer à la manifestation de ce sentiment délicat qui lui faisait refuser, quelques années plus tard, de monter sur le char de triomphe qu'on lui avait préparé. Il va sans dire que les trésors d'art ne furent pas moins respectés que les reliques; le seul que le bon roi emporta, soit à titre de souvenir, soit comme butin de la conquête, fut ce précieux manuscrit dont nous avons parlé plus haut, et dont nous avons signalé les miniatures comme trahissant sinon le pinceau, du moins le crayon de Léonard. Toutes ces impressions réunies se combinèrent et se fortifièrent si bien dans l'esprit de Louis XII, qu'au plus fort des préoc-

cupations suscitées par la révolte de Gênes et par les préparatifs de son expédition contre cette cité turbulente, sa passion, réveillée par un petit tableau du même maître, récemment apporté dans la royale résidence de Blois, ne lui laissa pas de repos qu'il n'eût fait intervenir, pour la satisfaire, l'ambassadeur de Florence, Pandolfini, dont le nom se lit encore aujourd'hui sur la frise de son élégant palais dessiné, dit-on, par Raphaël. Les détails de cette curieuse conversation, tels qu'ils sont consignés dans la dépêche récemment publiée du diplomate Florentin[1], sont intéressants à plus d'un titre; d'abord ils nous signalent dans Louis XII l'appréciateur enthousiaste d'un génie vraiment transcendant à moitié méconnu dans sa propre patrie; ensuite ils nous montrent dans un nouveau jour cette âme vraiment chrétienne et royale qui demande au pinceau magique de son peintre favori, non point ces profanations mythologiques alors si recherchées dans les autres cours, mais tout simplement *des tableaux de la Sainte-Vierge et peut-être son propre portrait*[2]. Le roi veut que son désir soit transmis sur-le-champ à la seigneurie de Florence, et il s'exprime dans des termes qui ressemblent bien plus à un commandement qu'à une prière, insistant en outre pour que l'ambassadeur, compatriote et ami de Léonard, lui écrive de ne pas quitter Milan où il se trouvait alors, mais d'y attendre sa prochaine arrivée.

1. Gaye, *Carteggio degli artisti*, vol. II, p. 95.
2. *Id.*, *ibid.*, p. 95.

Jamais peut-être le cœur de Léonard n'avait été inondé de tant de joies à la fois. Il avait retrouvé ses amis, mis à l'épreuve par sept ans d'absence, et Melzi, le plus cher de tous, lui avait fait goûter dans sa villa de Vaprio les douceurs de la plus cordiale hospitalité. A Milan, il pouvait jouir de sa popularité autant que de sa gloire; et, comme il n'avait fléchi devant aucune idole, il avait devant lui la perspective d'un patronage honorable et sûr, qu'il n'avait acheté par aucune complaisance servile et qui ne changeait rien à la fierté de son attitude ni à l'estime universellement accordée à son caractère encore plus qu'à ses services. Il est vrai que les hargneux magistrats de sa république, fidèles au système méticuleux par lequel ils l'avaient dégoûté de sa patrie, ne lui épargnaient ni les sommations impérieuses ni même les accusations les plus outrageantes[1] pour le forcer à venir reprendre sa tâche; mais outre le sceptre royal étendu de loin pour le protéger, il avait dans Georges d'Amboise, le nouveau gouverneur de Milan, non-seulement un avocat puissant avec lequel les bourgeois Florentins étaient obligés de compter, mais un appréciateur compétent du beau talent qui le faisait admirer, et des rares qualités qui le faisaient chérir. Dans les lettres que le maréchal écrivait à la Seigneurie, en faveur de son illustre client devenu son ami, il avoue qu'il l'a aimé avant de le connaître et sur la seule inspection de ses œuvres; mais qu'après

1. Gaye, *Carteggio degli artisti*, vol. II, p. 37.

l'avoir connu, il trouve que sa réputation n'est rien en comparaison de ses divers genres de mérite, lesquels lui ont fait ressentir, quand il les a mis à l'épreuve, non pas de la satisfaction, mais une véritable admiration[1].

Il y a dans ces paroles un accent de sincérité cordiale auquel il est impossible de se méprendre, et l'on n'est pas étonné que Léonard, non moins chaudement recommandé à Blois qu'à Florence, ait obtenu, bientôt après, le titre de *peintre du roi de France*[2].

Les quatre années qui s'écoulèrent de 1507 à 1511 furent pour Léonard l'apogée de la gloire et du bonheur. L'amitié généreuse du maréchal de Chaumont, le dévouement filial de ses élèves, pour qui, suivant les témoignages de son cher Melzi, il était à la fois un ami et un excellent père[3], satisfaisaient pleinement les besoins de son cœur. Le premier argent qu'il toucha pour ses nouveaux services, fut partagé à peu près également entre lui et son disciple Salaino qui voulait constituer une dot à sa sœur. Mais la munificence royale comblait bientôt les vides causés par sa noble imprévoyance; et les occasions ne manquèrent pas à l'artiste pour témoigner sa reconnaissance; car il est naturel de supposer qu'il exécuta au moins les dessins des arcs de triomphe sous lesquels

1. Gaye, *Carteggio degli artisti*, vol. II, p. 95.

2. Ce titre lui fut donné en 1506; mais il ne fit pas un premier voyage en France à cette époque.

3. Cité par Amoretti, *Memorie storiche*, p. 103.

les Milanais voulurent faire passer leur nouveau souverain. C'était en 1509, l'année même de la victoire d'Agnadel, qui fut le plus brillant fait d'armes du maréchal de Chaumont, et à laquelle Léonard ne pouvait rester indifférent, son cœur étant dès lors tellement naturalisé français, qu'il appelait Louis XII *notre roi très-chrétien*.

Mais, hélas! deux ans plus tard, la mort de Charles d'Amboise marqua pour lui le terme de sa courte prospérité (1511), comme le sac de Brescia marqua le terme de la popularité Française en Lombardie (1512). Bientôt la Palisse fut obligé d'évacuer Milan, et le fils de Louis le Maure, Maximilien Sforza, recouvra pour un temps le duché paternel, à la grande joie des habitants qui savaient désormais à quoi s'en tenir sur les bienfaits de la domination étrangère. On devine sans peine tout ce que Léonard eut à souffrir de la part des Gibelins forcenés pour qui la mémoire de Chaumont n'était pas plus sacrée que celle de la Palisse et qui affectaient de dresser leurs arcs de triomphe sur l'emplacement même de ceux sous lesquels avait passé le roi de France[1]. Mais il était impossible qu'il désespérât d'un retour de fortune, lui qui avait pour ainsi dire vu défiler devant ses yeux, avant ou après la victoire, les vainqueurs d'Agnadel et de Ravenne. En effet, Jean-Jacques Trivulce et La Trémouille ne tardèrent pas à reprendre possession de Milan; mais ce fut pour

1. *Cronica Milanese di Burigozzo.*

l'évacuer de nouveau par suite de revers décisifs qui amenèrent, entre les puissances belligérantes, un traité de pacification par lequel Louis XII renonçait définitivement au Milanais en faveur de la dynastie rivale.

Le rapprochement des dates nous ferait supposer que Léonard fut consterné par cette nouvelle, et qu'il fit ses préparatifs de départ immédiatement après l'avoir apprise[1]. Cette épreuve était plus dure que toutes les précédentes en raison des pertes que son cœur avait faites, en raison de ses belles espérances évanouies, en raison de sa vieillesse, à laquelle il ne pouvait trouver un asile honorable dans sa patrie, dominée qu'elle était alors par les Médicis et leurs partisans qui n'avaient jamais été les siens; mais, d'un autre côté, elle devait être singulièrement adoucie, je ne dis pas par les regrets de ses élèves, mais, ce qui est bien plus extraordinaire, par la résolution qu'ils prirent de s'acheminer avec lui vers Rome comme le séjour le plus propre à les distraire de leurs douleurs patriotiques. Ainsi l'école milanaise émigra pour ainsi dire en masse, formant à son vénérable patriarche un cortége tel qu'aucun artiste, avant et après lui, n'en eut jamais un pareil dans des circonstances semblables. Lui-même nous a conservé la date de cette émigration de famille, mais sans y ajouter un mot qui puisse nous laisser entrevoir

1. Le traité fut signé à Londres le 7 août 1514, et Léonard partit de Milan le 24 septembre.

l'état de son âme[1]. Une autre note, un peu moins concise, nous permet de suivre leurs traces jusqu'à Saint-Colomban, sur la rive gauche du Pô, au pied d'une colline sauvage où ils se reposèrent le troisième jour, et d'où Léonard voulut emporter, comme dernier souvenir, une légère esquisse du paysage rudement accidenté qu'ils avaient devant les yeux[2].

Mais avant de rendre compte de leur pérégrination, il faut parler des ouvrages exécutés par Léonard pendant les sept années de son second séjour à Milan. Les quatre premières auraient pu être aussi fécondes qu'elles avaient été heureuses, si elles n'avaient été en grande partie absorbées par les travaux hydrauliques du canal de la Martesana, déjà commencés sous Louis le Maure, et si la construction du grand réservoir de Saint-Christophe avec ses dépendances, ne l'avait astreint à une surveillance assidue, pour prix de laquelle le roi lui accorda une part dans les profits de l'entreprise[3]. Quant aux œuvres d'art proprement dites, leur énumération et leur signalement deviennent très-difficiles, à cause du silence absolu que le partial Vasari a cru devoir garder sur cette longue et importante période de la vie de Léonard. Pendant cette période, tout le temps qui ne

1. On lit sur la première page du volume B de ses manuscrits: *Partii da Milano per Roma addi 24 di settembre con Giovanni, Francesco Melzi, Salai, Lorenzo, el Fanfoja.*

2. *Amoretti*, p. 113.

3. *Ibid.*, p. 104.

fut pas employé à des travaux d'utilité matérielle que Charles d'Amboise ne perdit jamais de vue, fut exclusivement consacré à la peinture, soit pour s'accommoder aux goûts de ses nouveaux patrons, soit par le souvenir toujours amer des tribulations dont son grand ouvrage de sculpture avait été pour lui la source. Dans sa correspondance avec les magistrats de la république florentine, le gouverneur de Milan parle vaguement et brièvement de dessins et de travaux d'architecture à l'achèvement desquels on voit qu'il attachait un grand prix, mais il ne dit pas un mot qui puisse nous aider à conjecturer en quoi ils pouvaient consister. Tout ce qui fut fait pour les arcs-de-triomphe et les autres appareils de fête à l'occasion de l'entrée de Louis XII a disparu sans retour. Il en est de même de plusieurs portraits dont on a perdu la trace, et dont le plus célèbre, celui de Jean-Jacques Trivulce, qui se voyait encore à Milan du temps de Lomazzo[1], aurait dû être sauvé de l'oubli et de la destruction par l'importance du rôle que joua dans l'histoire contemporaine ce personnage difficile à caractériser. Le portrait de Jérôme Morone, ce chancelier si impopulaire sous le duc Maximilien Sforza, et dans la nature duquel il n'y avait pas une seule qualité attrayante, soit pour le moraliste, soit pour le peintre, n'en est pas moins une œuvre curieuse à cause de l'habileté avec laquelle Léonard a

1. *Trattato della pittura*, p. 635. — Une copie de ce portrait, par un peintre de l'école de Léonard, se trouve au musée Trivulce, et a été gravée par Morghen.

rendu cette physionomie froide et impassible, ce regard pénétrant et faux qui demandaient, pour être bien traités, un observateur tout aussi froid et tout aussi fin, et qui sût être vrai sans être dupe[1].

A défaut d'ouvrages d'une date authentique, rien ne nous empêche de placer, dans cette lacune de quatre années laissée par Vasari, quelques tableaux d'une date incertaine mais d'une maturité de style qui nous permet une grande latitude dans la fixation de l'époque où ils durent être exécutés. Tel est ce saint Jean-Baptiste de la galerie du Louvre, dont la tête est modelée avec une finesse poussée jusqu'à l'extrême limite de l'art, et dont la perfection *technique* n'a jamais été surpassée. Il n'en est pas de même de la perfection *poétique;* car, bien que le visage du saint respire une sorte d'enthousiasme, on y cherche vainement cet idéal *ascétique* réalisé plus ou moins heureusement par la peinture chrétienne, mais auquel Léonard, avec tout son génie, ne put jamais atteindre. Cependant il semblerait que l'histoire du Précurseur eût eu pour lui un attrait tout particulier, et si l'on ne savait par son testament que l'archange Michel était son saint de prédilection, on serait tenté de croire que ce fût saint Jean-Baptiste, tant il paraît s'être complu dans cette légende et avoir appris à ses disciples à s'y complaire; mais on est forcé de convenir qu'il était plus apte à en com-

1. Ce portrait, dont il y avait une copie à la galerie de Modène, fait partie de la collection du duc Scotti, à Milan.

prendre le côté tragique que le côté mystique. Ce fut lui qui mit en vogue dans son école, avec une délicatesse de goût trop rarement imitée, le thème naturellement si repoussant de la décollation. La tête tranchée de saint Jean-Baptiste, sur un plat, qu'on voit à l'Ambroisienne de Milan, avec les lumières des cheveux rehaussées d'or, peut avoir été peinte par un élève, sur un dessin tracé par le maître; mais il est certain qu'il y avait à Florence un petit tableau de la plus grande beauté, peint par Léonard lui-même[1], représentant exactement le même sujet, et d'après lequel ont été faites les nombreuses répétitions qu'on en connaît. Il en est de même de l'Hérodiade, qui semble avoir fait fureur dans son école[2], et dont l'original venait certainement de lui, bien qu'il soit impossible de le signaler avec certitude. Cette composition plus complexe avait sur l'autre l'avantage de faire ressortir par un heureux contraste les deux qualités qui distinguent éminemment Léonard, la grâce et la vigueur, et il faut avouer que la grâce tant soit peu virile qu'il a su donner à son Hérodiade, et qui se retrouve dans les imitations de ses élèves, a quelque chose de plus naturel que la grâce tant soit peu maniérée qui empêchera toujours la plupart de ses Madones de produire sur les âmes pieuses l'impression qu'on est en droit d'exiger d'un artiste chrétien.

1. Borghini, *Riposo*, vol. II, p. 100.
2. Il y en a une au Louvre, deux à Paris chez des particuliers, une à Dresde, une à Hampton-Court, une à Florence, trois à Vienne, sans compter celle qui était dans la galerie d'Orléans.

En fait de tableaux religieux, c'est à peine si on en peut citer un seul qui appartienne bien authentiquement à cette période de la carrière de Léonard. Ce monument unique de son amitié autant que de son génie, est la Madone colossale qu'il peignit sur la façade de la maison de son cher Melzi, à Vaprio, en souvenir de l'hospitalité qu'il y avait reçue. Malgré les injures du temps et celles des retouches qui ont altéré à l'envi l'harmonie des couleurs et peut-être aussi la pureté des contours, cette image pieuse, qui ne fut pas un objet de simple décoration, n'a presque rien perdu de son caractère primitif, surtout dans la partie supérieure, et bien qu'il ne soit plus possible de se pâmer d'admiration devant elle, comme le faisait le Père Della Valle[1], avant qu'elle fût noircie par le feu des bivouacs à la fin du siècle dernier[2], on peut dire cependant qu'elle conserve encore aujourd'hui sinon toute sa grâce, du moins toute sa majesté.

La lettre de l'ambassadeur Pandolfini à la Seigneurie de Florence ne nous laisse aucun doute sur le genre de tableaux que Léonard dut exécuter pour le roi de France ; c'était toujours cette composition favorite, si souvent répétée par lui, et représentant la Vierge avec l'Enfant Jésus dans des rapports que l'artiste s'efforçait de rendre significatifs au moyen de

1. *Il più sublime e il più morbido che veder si possa! Che bell' impasto di carnagione! Che morbidezza*, etc. Amoretti, p. 102.

2. *Id.*, *ibid.*

certains emblèmes plus ou moins ingénieux dont le sens n'est pas toujours très-facile à saisir. Deux de ces tableaux, commencés sans doute peu de temps après son retour en Lombardie, furent exécutés par lui avec sa lenteur accoutumée, dont il ne guérissait pas en vieillissant, mais à laquelle ses travaux hydrauliques servirent probablement d'excuse. Au bout de quatre ans, il ne les avait pas encore achevés, et il écrivait de Florence[1], où des intérêts de famille l'avaient appelé en 1511, qu'il y consacrait tous les loisirs que lui laissaient les affaires, et que sa tâche serait à peu près terminée pour les fêtes de Pâques, quand il retournerait à Milan. Bien qu'il ne reste dans nos collections aucune trace de ces deux tableaux, on ne peut pas douter qu'ils ne soient parvenus à leur destination. Peut-être passèrent-ils en Angleterre à l'occasion du mariage d'Henriette de France avec Charles I^er^, et devinrent-ils la proie des flammes dans l'incendie qui consuma White-Hall[2].

A cette époque, la portion de la peinture murale qu'il avait exécutée en 1504 et 1505 dans la grande salle du Palais-Vieux subsistait encore intégralement; mais on avait été obligé d'y construire une armature en bois pour arrêter les dégâts dont elle commençait dès lors à souffrir[3], et les mauvais jours qui vinrent ensuite, tant pour l'art que pour la liberté, firent que

1. *Lettere pittoriche*, vol. 1, p. 471.

2. Nous savons, par le catalogue des peintures de Charles I^er^, que trois tableaux de Léonard périrent dans cet incendie.

3. Gaye, *Carteggio*, etc., vol. II, p. 90.

la destruction de cette œuvre si précieuse passa complétement inaperçue.

La seconde partie du pèlerinage de Léonard se fit en apparence sous les meilleures auspices, et semblait lui promettre un accueil favorable de la part de Léon X, car il arrivait à Rome avec son frère Julien de Médicis, qui l'avait pris pour compagnon de voyage depuis Florence. Mais la cour pontificale ne pouvait qu'être hostile à un partisan si dévoué de la France, lequel n'était pas homme à désavouer ses bienfaiteurs. Il régnait alors, partout où prévalait l'influence des Médicis, une animosité anti-gallicane qui ne gardait plus aucune mesure depuis les derniers revers des armes françaises en Lombardie, et à laquelle les arts comme les lettres étaient obligés, sous peine de disgrâce, de payer leur tribut. C'était par allusion aux récents triomphes de l'Italie sur les *barbares*, que Giraldi avait composé son misérable poëme de circonstance sur l'expulsion des Huns par saint Léon ; *le Carnaval de Florence* avait dû son succès à la même cause, et, au moment où Léonard arrivait dans la capitale du monde chrétien, Raphaël, alors au comble de la gloire et de la faveur, avec la perspective d'épouser la nièce du cardinal Bibbiena, achevait de tracer, sous le voile d'une allégorie très-intelligible pour les rancunes contemporaines, l'histoire des événements politiques auxquels Léon X et sa dynastie avaient été mêlés[1].

1. Attila et ses hordes étaient le roi de France et ses soldats.

Que se passa-t-il entre ces deux artistes, les plus grands de leur siècle et de tous les autres, les plus dignes de s'apprécier réciproquement, et que leur commune amitié pour Pérugin semblait devoir rapprocher l'un de l'autre? Aucun écrivain, contemporain ou postérieur, ne fournit de réponse à cette question. Mais nous savons par Vasari que la vieille antipathie de Michel-Ange, ravivée par la crainte d'une concurrence, soit pour la façade de l'église de San Lorenzo, soit pour le tombeau de Jules II[1], éclata contre son prétendu rival avec une telle véhémence, que ce dernier, déjà rebuté par les dédaigneux sarcasmes de Léon X[2], qui semble ne l'avoir jugé propre qu'à corriger les moules de ses médailles, résolut de laisser le champ libre à ses compétiteurs.

Cependant il s'était trouvé dans la cour pontificale un appréciateur assez indépendant pour oser profiter du séjour de Léonard à Rome; c'était Balthasar Turini de Pescia, grand admirateur de Raphaël, mais d'une admiration qui ne préjudiciait en rien à celle que lui faisaient éprouver les œuvres non moins parfaites de son compatriote, qu'il voyait alors réduit, par son inaction forcée, à divertir ou à effrayer les curieux

La captivité et la délivrance de saint Pierre étaient une allusion à la captivité de Léon X.

1. Il y avait dans la collection de sir Thomas Lawrence un dessin de Léonard pour un monument sépulcral. Or l'époque de son séjour à Rome coïncide avec celle où il fut d'abord question du monument de Jules II.

2. Vasari, *Vita di Leonardo*.

par les applications ingénieuses mais futiles de ses connaissances chimiques et mécaniques[1]. Les deux tableaux que Léonard peignit pour lui, et qui furent les derniers produits authentiques de ce pinceau jusqu'à la fin si suave et si ferme, semblent avoir été des chefs-d'œuvre de grâce et de finesse, si l'on en juge par un témoignage qui ne saurait être suspect de partialité, par celui de Vasari, toujours très-avare d'éloges pour le rival de son maître, mais d'autant plus persuasif quand la force de la vérité les lui extorque[2]. Malheureusement la trace de ces deux tableaux s'est perdue depuis longtemps, comme si la fatalité, qui s'attacha d'une manière si spéciale aux ouvrages de ce grand artiste, avait voulu le poursuivre jusqu'à la fin[3].

Mais un dédommagement providentiel à ses récentes humiliations lui était préparé par des événements importants qui se déroulaient loin de lui. La mort de Louis XII, notée brièvement par lui dans un de ses manuscrits, avait fait monter sur le trône de France un jeune roi passionné pour tous les genres de gloire, pour celle des arts comme pour celle des armes, qui, après avoir reconquis la Lombardie par

1. Vasari, *Vita di Leonardo*.

2. Un de ces tableaux était un portrait d'enfant dont Vasari dit : *È bello e grazioso a maraviglia*. — *È bello a maraviglia*, dit Borghini, qui en parle comme d'une chose qu'il a vue.

3. Le second tableau, représentant la Vierge avec l'Enfant Jésus, *in braccio* selon Vasari, *in collo* selon Borghini, avait déjà beaucoup souffert.

suite de sa victoire à Marignan, regardait le retour de Léonard comme le complément indispensable de sa conquête. Il ne s'agissait plus seulement de l'installer à Milan avec le titre et les honneurs de *peintre du Roi*, comme avait fait son prédécesseur; François Ier voulait, dans sa sollicitude toute filiale, mettre enfin la vieillesse du grand homme à l'abri des amertumes qui avaient trop souvent gâté ou interrompu son bonheur, et il tenait à honorer son règne par une acquisition dont il espérait n'être pas seul à sentir le prix. Il voulait en un mot que Léonard de Vinci devînt Français par le fait, comme il l'était depuis longtemps par le cœur, et qu'il parût dans sa nouvelle patrie non-seulement avec le prestige d'une renommée qui avait déjà franchi les monts, mais de plus avec son principal titre à la faveur royale et à l'admiration publique, c'est-à-dire la grande peinture du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces, que le roi dans son enthousiasme, impétueux comme son caractère, voulait faire transporter en France en usant de tous les moyens que la mécanique d'alors mettrait à la disposition des architectes. Sa volonté ne plia que devant des obstacles insurmontables. Au milieu des fêtes qui lui furent données à Pavie, Léonard, dont la nature toute chevaleresque appréciait vivement les qualités guerrières surtout dans un bienfaiteur, se distingua entre tous les autres, et pour flatter son héros encore tout resplendissant de la victoire de Marignan, il construisit et fit marcher dans la salle du banquet un automate symbolique représentant

les fleurs de lys portées dans un cœur de lion[1]. A Bologne, où il accompagna le roi pour l'entrevue qu'il devait y avoir avec Léon X, il eut à son tour son petit triomphe, et se vengea en artiste, c'est-à-dire par des caricatures, de l'accueil dédaigneux qu'on lui avait fait à Rome; puis il tourna le dos à sa patrie natale et à sa patrie adoptive, bien persuadé qu'il ne reverrait plus ni l'une ni l'autre.

Deux choses étaient faites pour adoucir son départ de Milan; d'abord les symptômes de mécontentement populaire, prélude inquiétant des malédictions qui devaient bientôt éclater contre le brutal gouvernement de Lautrec; ensuite le dévouement vraiment filial de son cher Melzi, qu'un pressentiment trop bien fondé sollicitait à s'expatrier encore une fois pour fermer les yeux de celui qu'il appelait *son ami et son excellent père*. Un asile leur avait été préparé à Clou, près d'Amboise, dans le voisinage d'une résidence royale qui commençait à être moins fréquentée, inconvénient très-peu senti par unè âme méditative et affectueuse comme celle de Léonard. Qu'il soit sorti de sa retraite pour aller peindre je ne sais où les portraits de je ne sais quelles maitresses de François Ier[2], c'est une absurdité que le simple rapprochement chronologique suffit pour mettre dans

1. Lomazzo, *Trattato*, etc., lib. 2, cap. 1.

2. On s'est obstiné longtemps à croire que la Colombina et la belle Féronnière étaient les maîtresses de François Ier. L'anachronisme est de près d'un demi-siècle.

tout son jour. Le roi lui-même, avec tout le crédit que lui donnaient ses bienfaits et la pension annuelle de 700 écus d'or, ne put jamais obtenir qu'il mît la dernière main au carton qu'il avait apporté de Florence[1]. Que se passait-il dans cette âme qui avait connu toutes les nobles aspirations, et qui, repliée alors sur elle-même, se ménageait en quelque sorte une transition entre le beau visible et le beau invisible? C'est ici qu'on voudrait que les objets inanimés pussent suppléer au silence des hommes, surtout à celui du confident le plus intime de ses pensées, devenues de plus en plus sérieuses, même avant sa dernière maladie, comme l'atteste son testament rédigé par lui plus d'un an avant sa mort, dans la pleine liberté de son esprit et de sa conscience. Sans ce précieux document, connu seulement depuis un demi-siècle[2], l'imputation calomnieuse de Vasari contre les sentiments religieux de Léonard, aurait pesé éternellement sur la mémoire du plus grand génie que l'Italie eût produit depuis le Dante, et l'absence de toute réfutation contemporaine de la calomnie aurait mis à néant les protestations de ceux que la beauté presque divine des œuvres rendait instinctivement incrédules sur la dépravation intellectuelle de l'ouvrier; car on ne peut pas appeler autrement cet oubli total des intérêts éternels de l'âme, dont il l'accuse implicite-mnet, et dont il l'accusait bien plus outrageusement

1. C'est celui qui est à l'Académie royale de Londres.

2. Amoretti, *Memorie storiche*, p. 121. Le testament est du 13 avril 1518, et Léonard mourut le 2 mai 1519.

encore dans sa première édition, quand il le signalait comme « tellement infecté de notions hérétiques qu'il « ne croyait à aucune espèce de religion et qu'il « mettait la philosophie bien au-dessus du christia- « nisme[1]. » Et si cet odieux mensonge, fruit d'une crédulité niaise ou d'une rancune d'école, fut plus tard rétracté ou du moins adouci par son auteur, cette rétractation ou cet adoucissement se bornait à sauver les apparences de la dernière heure, mais n'en rangeait pas moins Léonard parmi ceux dont la foi, depuis longtemps éteinte, a besoin des secousses et des frayeurs de la mort pour redevenir vivante. Or il n'y a pas d'esprit impartial qui puisse avoir désormais l'ombre d'un doute à cet égard. Le testament, sur lequel on a pu fonder cette réhabilitation[2], n'est point la reproduction de ces formules banales sous lesquelles on extorque ou on suggère aux mourants ce qu'on est convenu d'appeler leurs dernières volontés, en y mettant pour préambule une profession de foi plus ou moins vague, propre tout au plus à satisfaire les convenances publiques. La profession de foi de Léonard, outre qu'elle respire la plus tendre charité pour les pauvres, est celle d'un chrétien qui a pris franchement son parti sur les pratiques et sur les croyances ; on voit qu'aucune d'elles n'a été obscurcie ou entamée chez lui, pas même celles que le rationalisme naissant de cette époque mettait

1. Vasari.

2. Ce testament est inséré tout au long dans la notice historique d'Amoretti.

le plus en péril. Non-seulement il veut des prières, et beaucoup de prières pour son âme[1], mais il les demande particulièrement aux religieux de Saint-François, comme s'il s'était souvenu de l'heureuse influence que cet ordre avait exercée jadis sur la renaissance de l'art. Dans son invocation naïve autant que fervente, il associe à Dieu et à la *glorieuse vierge Marie*, *monseigneur saint Michel*, l'archange porte-glaive, le patron spécial des âmes plus ou moins chevaleresques, et si la dévotion entra jamais dans celle de Léonard, nous savons d'avance qu'elle dut y revêtir ce caractère, parce que nul artiste ne comprit jamais mieux, ni peut-être aussi bien que lui, l'affinité qui existe entre l'idéal chevaleresque et l'idéal esthétique; de même on peut dire que si la dévotion était entrée ou plutôt était restée dans l'âme de Raphaël, elle y aurait revêtu, en se développant, un caractère mystique, analogue à la tournure naturelle de son imagination.

Ces deux grandes lumières de l'art s'éteignaient presque en même temps, laissant à Michel-Ange un demi-siècle de dictature incontestée, qui, loin d'être marquée par aucun progrès, accéléra la décadence. Nous signalerons ailleurs le rôle que ce génie extraordinaire joua dans cette triste période, et celui que se donnèrent, au rebours des pures traditions Ombriennes, les disciples immédiats de Raphaël; mais

1. Il veut que dans chacune des trois églises d'Amboise on dise *trente* messes basses outre les trois grand'messes.

ce que nous pouvons affirmer dès à présent, c'est que tous deux déposèrent dans leurs écoles respectives des germes dont le développement fut à la fois cause et symptôme de la dépravation du goût public; tandis que les élèves de Léonard, ayant été formés sous la discipline d'un maître qui avait conservé l'unité de doctrine jusqu'à la fin de sa longue carrière, purent marcher imperturbablement dans la voie qu'il leur avait tracée. Aussi, comme ils se sont efforcés de reproduire sa manière, ses types, ses compositions, en un mot tout ce qui était accessible à leur imitation consciencieuse et presque superstitieuse! Voyez au contraire Jules Romain et Perino del Vaga, comme ils exploitent avidement le côté sensualiste du talent de Raphaël, et comme leur siècle, de plus en plus perverti, applaudit au dévergondage de leur pinceau; tandis que le fondateur de l'école Lombarde revit dans ses disciples, sinon quant au génie, qui ne pouvait se transmettre, du moins quant à ses meilleures tendances, et surtout quant à la pureté des inspirations religieuses, comme nous aurons occasion de le démontrer bientôt.

Ainsi pour ceux qui voudraient juger de la valeur comparative des maîtres par celles des écoles qu'ils ont fondées et inspirées, la question de supériorité ne serait pas un instant douteuse. Il en serait encore de même, si l'on prenait pour mesure commune les qualités géométriques de l'esprit, hauteur, largeur et profondeur; car sous ce triple rapport, on court encore risque de rester au-dessous de la vérité, en

disant que Léonard surpassa non-seulement tous les artistes, mais encore toutes les intelligences contemporaines. Pour ce qui est de l'art proprement dit, il trouva le secret d'être universel sans jamais être superficiel en rien ; et dans la branche qu'il cultiva plus spécialement, et qui lui a fourni ses principaux titres de gloire, nul ne réunit jamais au même degré que lui les deux qualités ordinairement incompatibles de la force et de la grâce, de sorte qu'on pourrait peut-être dire de lui qu'il a réalisé la synthèse de Raphaël et de Michel-Ange. L'introduction et le perfectionnement de l'élément musical de la peinture, c'est-à-dire du clair-obscur, constituent un de ses principaux mérites, et, ce qui n'en est pas un moindre, c'est d'avoir su maintenir un parfait équilibre entre cet élément séducteur et les parties fondamentales de l'art. Il est vrai que le domaine de l'idéal mystique, si glorieusement exploité par Raphaël, est demeuré presque toujours étranger à Léonard, qui s'occupa trop pendant toute sa vie d'affermir son point d'appui dans le naturalisme. Il est encore vrai que, dans le genre allégorique et dramatique, il n'y a rien dans toute l'histoire de l'art qui puisse se comparer aux fresques du Vatican. Mais si Raphaël a surpassé son rival par sa manière de traiter les sujets religieux qui demandaient du mouvement et de la grâce, il n'en a pas été de même quand il s'est agi de représenter la grandeur et la majesté, et la Cène du réfectoire de Milan suffit pour nous faire comprendre ce qu'aurait pu produire le pinceau qui traça cette composition

grandiose, si on lui avait donné pour tâche de peindre des héros ou des philosophes, des Pères de l'Église ou des docteurs. Son type de Christ, qui est à vrai dire le point culminant de son génie, et qui efface ceux de toutes les autres écoles, sans excepter l'école Ombrienne, peut former le digne pendant de n'importe quelle Vierge de Raphael. Il se trouve ainsi que les deux artistes qui ont été le plus admirés pour leur beauté, l'un pour sa beauté suave et presque féminine, l'autre pour sa beauté mâle et imposante, ont réalisé plus parfaitement que leurs devanciers ou leurs successeurs les deux types les plus importants de l'art chrétien, comme s'ils s'étaient entendus pour confirmer et pour commenter chacun à sa manière cette fameuse parole de Platon :

« Nul ne connaît le beau que celui qui est beau. »

Que si, après avoir comparé la qualité, on en vient à comparer ensuite la quantité des chefs-d'œuvre produits par chacun de ces deux grands maîtres, il est certain que, sous le rapport de la fécondité, Léonard est resté bien au-dessous de son rival, surtout si l'on tient compte de la durée très-inégale de leurs carrières respectives. Mais, d'un autre côté, il ne faut pas oublier dans quel lieu et sous quels auspices sont éclos les principaux ouvrages de l'un, participant pour ainsi dire aux hommages qui aboutissent au Vatican de toutes les parties du monde, tandis que la plupart des ouvrages de l'autre ont été maltraités

à l'envi par les hommes et par le temps, et quelquefois par lui-même.[1] Surtout il ne faut pas oublier que Léonard, mort presque septuagénaire, ne connut aucune espèce de décadence, et qu'il eut le privilége de présenter jusqu'à la fin le spectacle prodigieusement rare d'un équilibre parfait entre des facultés éminentes. Bien plus, et c'est ainsi qu'il efface et tous les artistes de son siècle et la plupart des grands hommes, il y eut en lui une faculté qui grandit et s'éclaira d'une lumière plus vive à sa dernière heure; ce fut la faculté d'appréciation rétrospective, qui, appliquée à ses œuvres d'art, fit sortir de son cœur vraiment contrit et humilié, cet acte de repentir qui est aussi un fait mémorable dans l'histoire de l'art, acte généreux et trop rarement imité, par lequel il se reconnaît coupable envers Dieu et envers les hommes pour avoir souillé son imagination et celle d'autrui par des compositions sur lesquelles un œil pudique ne devait pas s'arrêter. On peut juger combien sa mort fut sainte par l'aveu qu'elle arrache à Vasari lui-même, ce froid et partial biographe qui, après en avoir raconté les particularités si édifiantes, s'écrie dans un accès de généreuse admiration, que *jamais il n'y a eu personne qui ait fait tant d'honneur à la peinture* [2] ; paroles équivoques mais non suspectes,

1. Je donnerai ailleurs la liste des tableaux de Léonard qui ont été perdus.

2. *Mai non fu persona che tanto facesse onora alla pittura.* Il faut remarquer que les tableaux indécents de Léonard sont extrêmement rares ; c'est à peine si l'on en peut citer un ou

qui sont un hommage rendu par un dépréciateur systématique à l'homme tout entier, à son caractère comme à son génie, et qui pourraient nous autoriser à lui décerner la première place parmi les grands artistes dont la mémoire est restée chère à l'humanité. Une seule faute, ou plutôt un seul tort, mais un tort grave peut lui être imputé, c'est d'avoir éparpillé sur un trop grand nombre d'objets la puissance prodigieuse dont il disposait, et d'avoir ignoré que le génie n'a rien à créer dans le domaine de la science proprement dite, et que c'est surtout le domaine de l'art qui a été assigné à son activité [1].

deux qui soient authentiques. Aussi les expressions de Vasari sont-elles très-mitigées : *Di non aver operato nell'arte come si conveniva.*

1. *Das Genie hat nichts in der Wissenschaft zu schaffen, seine Wirksamkeit gehört ins Gebiet der Kunst.* (Kant).



# CHAPITRE XXVI.

---

## ÉCOLE MILANAISE APRÈS LÉONARD.

Préliminaires historiques. — École Milanaise après Léonard. — Architectes et sculpteurs. — Omodeo et Agostino Busti. — Peintres. — Ambrogio Borgognone. — Ses travaux à la Chartreuse, à Bergame et à Milan. — André Solario. — Ses relations avec le cardinal d'Amboise, son long séjour à Gaillon. — François Melzi. — André Salaïno. — Marco d'Oggione. — Beltraffio. — Cesare da Sesto. — Ses travaux à Milan, à Rome et en Sicile. — Antonio Razzi. — Gaudenzio Ferrari. — Bernardino Luini.

Ce qui prouve la vitalité de l'école fondée par Léonard à Milan, c'est son riche et magnifique développement au milieu des calamités sans nombre qui écrasèrent la Lombardie pendant près d'un demi-siècle. On a peine à trouver dans l'histoire d'Italie un autre État livré à des souffrances si longues et si universelles, et un autre peuple capable d'une aussi énergique réaction contre ses oppresseurs. A dater de l'invasion des Français sous Louis XII, en 1498,

il n'y eut plus de nationalité lombarde, et dans les âmes qui se maintinrent pures, le patriotisme fut bien plutôt une source d'angoisses que d'inspirations. Cependant il serait injuste de confondre la domination française avec la domination espagnole; outre que la première était appuyée par le parti guelfe, qui avait pour chef le fameux Jean-Jacques Trivulce, elle contrariait beaucoup moins que l'autre le génie national, et la partie joyeuse et insouciante de la population assistait sans rancune aux fêtes données par les rois de France ou par leurs lieutenants. Louis XII fit trois entrées solennelles dans Milan et signala chacune d'elles par des fêtes où il entrait plus de galanterie que d'appareil militaire ou triomphal. La première fois, le 20 octobre 1499, il y eut un bal où l'on vit figurer quarante demoiselles Milanaises[1], et peu de jours après le peuple suivait en foule la procession ordonnée pour l'heureux accouchement de la reine Anne de Bretagne, qui, de son côté, demandait à son époux, pour présent de relevailles, que la contribution dont il avait frappé Milan fût réduite de moitié. Lors de la seconde entrée du roi, en 1507, il y eut jusqu'à cent vingt demoiselles Milanaises au grand bal masqué que donna Jean-Jacques Trivulce, sous un magnifique pavillon auprès de son église paroissiale de Saint-Nazaire, où on voit encore aujourd'hui son tombeau. Le banquet donné par Antoine-Marie Pallavicini fut encore plus splendide

1. Giovanni Andrea Prato, *Storia di Milano*, 1499.

et parfaitement approprié aux goûts de Louis XII; il admira plus que personne le chant du fameux Diomède da Po et les charmes de la belle Catelina di San Celso, qui paraît avoir été l'une des merveilles de son temps[1]. Enfin, la troisième entrée, qui eut lieu en 1509, surpassa les précédentes par le luxe et la pompe que les Milanais eux-mêmes voulurent y déployer; il y eut quatre arcs de triomphe et un char tout resplendissant d'or sur lequel le roi refusa de monter. Et d'un autre côté, quelle différence entre les lieutenants qui gouvernèrent en son nom et les vice-rois espagnols! Au maréchal Trivulce avait succédé le seigneur de Chaumont, sous qui Milan eut ses dernières années de bonheur et sentit à peine les inconvénients de la protection étrangère, et après lui venait Gaston de Foix[2], cette figure pâle, fière et mélancolique, qui, habituellement silencieuse, passait dans les rues modestement suivie d'un seul page, et dont le front était encore pur de la tache de sang qu'y mit le sac de Brescia; et même cette explosion terrible d'un caractère tout concentré avait si peu contrebalancé l'impression produite par ses qualités

1. *La quale eccelleva troppo in cantare, sonare, ballare, e nelle opere de ragione ingeniosissima, e di corpo formosissima.* (Voir la chronique de Giov.-Andr. Prato, dans l'*Archivio Fiorentino.*)

2. Voici le curieux portrait qu'en a laissé Prato, patricien milanais contemporain : *Era di mediocre statura, di volto rotondo e formato, ma pallido; d'animo alto e elevato, ma saturnino e sdegnoso, e alquanto nella lussuria versevole.... Il più delle volte da un solo paggietto era accompagnato.*

héroïques, que le jour de ses funérailles, devant la foule qui encombrait toutes les nefs du Dôme, le poëte-musicien Diomède da Po, entonnant une cantate en guise d'oraison funèbre, comparait, sans crainte d'être démenti, la douceur du héros français à celle de la colombe :

*E una pura colomba*
*Nel conversar paria.*

C'est aussi l'expression qu'a donnée l'artiste à la figure qui décorait son tombeau, l'un des chefs-d'œuvre de l'art italien au seizième siècle, et qui, profané, mutilé par les barbares qui vinrent ensuite, décore aujourd'hui plusieurs Musées de ses magnifiques débris.

Mais l'occupation française, après la victoire de Marignan, laissa de tout autres souvenirs. Dès l'année précédente, nos soldats, assiégés dans le château, avaient abattu à coups de canon une partie de la flèche du Dôme, et cette provocation impie fut suivie de l'entrée de six mille lansquenets, nos auxiliaires d'outre-Rhin, *presque tous infidèles*, dit le chroniqueur, *et véritables frères de Satan.* A ces deux griefs vinrent se joindre les exactions auxquelles il fallut recourir pour satisfaire la cupidité des Suisses. François I^er^ eut beau rivaliser de magnificence et de galanterie avec son prédécesseur et inviter à ses fêtes toutes ces belles dames Milanaises dont Ambroise Noguet nous a laissé les portraits[1],

1. Cet intéressant recueil, qui fait maintenant partie du musée

toutes ces flatteries demeurèrent sans effet sur le peuple, qui préludait par des malédictions sourdes à la défection ou à l'insurrection, suivant les circonstances, et qui, ayant été blessé à l'endroit le plus sensible, c'est-à-dire dans ses sentiments religieux, fomentait sa rancune par des démonstrations analogues à l'offense.

Les prédications de Savonarole retentissaient encore aux oreilles des peuples malades ou opprimés. On se souvenait que l'invasion étrangère était le fléau dont il avait menacé, au nom du ciel, l'Italie impénitente. L'omission du rit Ambroisien dans une messe solennelle chantée par le cardinal d'Amboise, la chute du grand crucifix du Dôme, qui s'était brisé sur les dalles, le déchaînement d'un ouragan affreux dans la nuit du 27 juin, d'autres accidents tournés en sinistres présages par l'imagination populaire, tout cela joint au poids accablant des calamités publiques, assurait d'avance le succès d'un autre Savonarole. En effet, on le vit paraître le 21 août de l'année 1516, peu après l'arrivée des lansquenets protestants. C'était un moine toscan qui s'appelait *frère Jérôme*, comme son devancier, mais qui se distinguait de lui par sa noblesse et par sa beauté. Les Milanais, subjugués par sa parole austère comme sa vie, se pressaient en si grande foule pour l'entendre, que le jour de Noël on ne put chanter ni

Trivulce, se termine par des vers latins où François Ier est déclaré maître légitime de Milan, parce que cette ville fut fondée par le Gaulois Bellovèse.

messe ni vêpres dans le Dôme, à cause des auditeurs qui encombraient toutes les nefs. Le sermon fini, il allait se prosterner pendant quelque temps devant l'autel de la sainte Vierge, où il adressait toutes les aumônes qui lui étaient faites pour lui-même, car il était inexorable dans ses refus. Tous les jours, avant *l'Angelus*, il faisait sonner de sa propre autorité la grande cloche du Dôme, au bruit de laquelle on voyait accourir une foule immense qui entonnait avec lui le *Salve Regina* sous ces hautes voûtes, qui restaient encore sombres malgré les milliers de cierges qui brillaient au-dessous. Comme le Savonarole de Florence, il lançait les foudres de son éloquence contre les moines dégénérés, et ce fut aussi parmi eux qu'il trouva ses plus ardents accusateurs. Traduit par eux devant des juges prévenus auxquels il imposa par son sang-froid et par la noblesse de ses réponses, il ne tint pas à lui que sa mission ne fût couronnée par le martyre, comme celle du prédicateur Florentin, et que la ressemblance avec son modèle ne fût poussée jusqu'au bout. Après son départ, une confrérie du crucifix fut organisée en mémoire de lui; mais les émeutes y étant aussi fréquentes que les prières, on voulut donner le change à l'enthousiasme du peuple en faisant prêcher devant lui un moine dominicain, qui, malgré l'immense popularité dont jouissait alors cet ordre, fut repoussé à coups de pierres. Des scènes non moins scandaleuses ayant eu lieu dans l'église de Saint-Marc, il fallut publier une proclamation menaçante pour dé-

fendre tout attroupement séditieux en faveur de frère Jerôme.

Frère Jérôme! saint Marc! ces deux noms exerçaient alors un empire magique sur les esprits, parce qu'ils réveillaient le souvenir de Savonarole; et son couvent de Saint-Marc, d'où il était sorti pour aller au martyre, faisait entrer en partage de sa popularité tous les établissements religieux qui portaient le même nom, pourvu cependant que leur régime intérieur ne les rendît pas indignes de la confiance populaire, et que l'esprit du grand réformateur eût aussi pénétré jusqu'à eux. Or, les moines de Saint-Marc à Milan se trouvaient dans ces conditions; et quand vinrent les années si néfastes de 1521 à 1524, durant lesquelles les souffrances publiques furent à leur comble, on vit sortir de ce couvent un moine à longue barbe dont le visage pâle et méditatif portait l'empreinte profonde de la mortification et de la sainteté. Deux fois, depuis le départ de frère Jérôme, il était sorti de sa retraite pour prêcher le carême au peuple, et il y était rentré avec un sentiment nouveau dans le cœur, avec la haine; mais c'était une haine qui avait sa source dans la charité même et qui n'était dirigée que contre les auteurs des maux qui écrasaient sa patrie. C'était dans les derniers temps de l'odieuse administration de Lautrec, ce Verrès de la Lombardie, qui dut enfin lâcher sa proie et faire place aux généraux de Charles-Quint auxquels Milan ouvrit ses portes comme à des libérateurs. Alors éclatèrent librement la colère et les malédictions long-

temps comprimées; et quand les armées Françaises reparurent avec un assez grand renfort de Suisses pour rendre la victoire à peu près certaine, le vénérable moine reparut avec un crucifix à la main, prêchant la croisade comme Pierre l'Ermite, à côté de Gaspard del Maino qui semblait, dit le chroniqueur, un autre Judas Machabée[1]. Cette vue mettait toute la ville en allégresse, et l'on jurait de sacrifier biens et vie pour se délivrer de la domination Française. Il y avait des processions dans les églises et dans les rues à l'imitation de celles qu'avait ordonnées Savonarole. Il y en eut une, la plus solennelle de toutes, à la basilique de Saint-Ambroise; malgré le froid et les flocons de neige, une immense population, les mains jointes et la tête nue, suivait avec recueillement les soixante bannières que les paroisses et les confréries avaient déployées ce jour-là. Une longue file d'enfants vêtus de tuniques blanches, était une autre réminiscence des processions Florentines. Et c'était le moine de Saint-Marc, père et ange-Gardien de la patrie, qui était l'âme de toutes les manifesta-

1. *Cronica Milanese di Gian-Marco Burigozzo Merzaro*, publiée dans l'*Archivio Fiorentino*. Cette chronique est encore plus précieuse que celle du patricien Prato, par cela même qu'étant l'ouvrage d'un bourgeois Milanais qui partageait et voyait de plus près les souffrances populaires, elle renferme une multitude de drames et de tableaux extrêmement animés qui en rendent la lecture très-attachante. D'ailleurs la chronique de Burigozzo va de 1512 à 1542, tandis que l'autre, donnée comme continuation et rectification de l'histoire de Corio, s'arrête à l'année 1519

tions soit pieuses, soit patriotiques ; car son zèle s'étendait à tout, jusqu'à la garde des murs et des bastions ; et quand le tocsin d'alarme se faisait entendre dans la nuit, il était des premiers sur la place avec sa bannière où était peint un crucifix. Malheureusement il hasarda, comme Savonarole, des prophéties qui ne s'accomplirent pas ; peut-être aussi ne fut-il pas à l'épreuve des vertiges de la popularité ; car il y eut des scènes presque scandaleuses dans la cathédrale à cause de la coïncidence de ses sermons avec l'office des chanoines, sans parler des émeutes qui éclatèrent au dehors. Ce fut pour ainsi dire à la veille de sa mort ; car il succomba avec plus de cent mille de ses concitoyens au terrible fléau qui vint en 1524 consterner, dépeupler et épuiser ce malheureux pays. François Ier rentra dans Milan comme dans un vaste cimetière. Une dernière secousse galvanique sembla faire sortir les habitants de leur torpeur, à la nouvelle de la grande victoire de Pavie, dont ils se flattaient de recueillir les principaux fruits. Ce fut à peu près la dernière de leurs illusions patriotiques, et ils apprirent bientôt que les maîtres dont on venait de les délivrer n'étaient pas ceux dont le joug était le plus dur.

Suivant une légende Milanaise de cette époque, il y avait dans l'oratoire de San Calocero une image miraculeuse, des yeux de laquelle on vit couler des larmes pendant l'occupation Française ; mais la même légende ajoute que ce fut une main française qui les essuya. Cette addition fut probablement faite après

coup, quand on eut senti combien cher il fallait payer la protection Espagnole.

L'intensité des malheurs d'un peuple ne se mesure pas toujours sur la quotité des exactions pécuniaires ni même sur l'insolence des proclamations qu'on lui adresse. Les premières peuvent appauvrir sans dégrader, et les secondes sont comme une sorte d'aliment pour les haines patriotiques. Mais il y a une tyrannie plus habile et plus corruptrice, plus conforme aux leçons que donnait alors le fameux Machiavel, et qui va directement au but que se sont proposé tous ses disciples, la conquête par la dégradation. C'était le siècle où les Médicis et d'autres appliquaient effrontément cette abominable doctrine. Mais l'application n'en était pas si facile dans la Lombardie, surtout à Milan, où le sentiment religieux joint à la vieille fierté nationale semblait opposer une digue insurmontable à toute politique dégradante. Il y eut en effet une lutte sourde et opiniâtre dont il faut chercher les détails dans les chroniques locales et qui se termina, vers le milieu du seizième siècle, par le triomphe d'un système fatal à tous les sentiments généreux ; c'est assez dire que l'art, en prenant ce mot dans sa belle et noble acception, ne survécut pas à la catastrophe. Mais avant de succomber, il protesta aussi, lui, tout aussi énergiquement que le caractère national, contre les inspirations étrangères, et l'histoire de cette protestation fait trop d'honneur à l'école Milanaise pour que je ne m'efforce pas de la mettre dans tout son jour.

Les travaux d'architecture, poussés avec tant d'activité sous Louis le Maure, n'avaient éprouvé aucun ralentissement sous l'administration de Charles d'Amboise, jaloux de remplir en cela, comme eu tout le reste, les intentions vraiment paternelles de son maître. Le vieil architecte Omodeo, qui planait du haut de sa coupole, devenue presque sa demeure, sur toutes les révolutions politiques, avait tranquillement poursuivi son œuvre, et son affection pour elle était devenue tellement paternelle, qu'il avait constitué sa chère cathédrale héritière unique de tous ses biens (1514). Mais après les joies devaient venir les angoisses de la paternité, quand les soldats français, assiégés dans le château, atteignirent la flèche de leurs boulets et déchirèrent le cœur du malheureux architecte. Son plus intéressant ouvrage, pendant les huit années qu'il vécut encore[1], fut son propre portrait qu'il sculpta sur une des aiguilles de la coupole, et qui fut comme le dernier sceau qu'il mit à son œuvre favorite.

On peut dire qu'Omodeo fut le dernier de cette grande école d'architecture milanaise qui jeta un si vif éclat durant la dernière moitié du quinzième siècle. L'école de sculpture qui en sortit, se soutint un peu plus longtemps, grâce aux chefs-d'œuvre que produisit vers cette époque un artiste dont le nom mériterait d'être populaire en France, attendu que son plus bel ouvrage fut exécuté pour éterniser la

1. Il mourut en 1522 à l'âge de soixante-quinze ans.

mémoire d'un héros français, de ce Gaston de Foix dont le brillant courage et les qualités chevaleresques rendues plus intéressantes par sa mort prématurée, restèrent longtemps gravées dans le souvenir des Milanais, malgré nos torts et nos revers. Le tombeau qui luifut érigé par A gostino Busti (c'est le nom de ce sculpteur trop peu connu), semble avoir été conçu, du moins quant à la figure principale, sous une inscription analogue à celle que le poëte-musicien Diomede da Po exprimait dans sa cantate:

*E una pura colomba*
*Nel conversar paria.*

L'expression du visage a quelque chose de doux et de mélancolique qui contraste avec l'armure dont le corps est revêtu et qui devait contraster encore davantage avec les ornements accessoires, emblèmes ingénieux du triomphe funèbre dans lequel ce héros de vingt-trois ans avait été enseveli[1].

A défaut du monument de Gaston de Foix qu'on ne peut plus admirer aujourd'hui que par fragments, mutilés ou dispersés jusque dans les casernes, on peut voir un autre ouvrage d'un style simple et plus

1. Cetombeau, commencé en 1515, ne fut terminé qu'en 1522. Le marbre qui servit à sa construction fut tiré de la carrière qui appartenait au Dôme et donné par la fabrique. La figure principale est aujourd'hui dans une ancienne chapelle changée en caserne. Le reste est dispersé dans plusieurs musées. Espérons qu'un jour le gouvernement français recouvrera, par voie diplomatique, un monument qui n'a de valeur historique que pour nous.

sévère, que le même Agostino Busti exécuta pour la sépulture de la famille Biraghi dans l'église de San-Francesco-Grande, et qui, pour la pureté des lignes et le fini de l'exécution, ne le cède à aucun des travaux du même genre que le progrès du luxe sépulcral fit éclore en Italie vers le commencement du seizième siècle. Mais je n'accorderai pas le même éloge au tombeau qu'il fit dans le Dôme, vers la fin de sa carrière artistique, pour le cardinal Marino Caracciolo, mort en 1538. On voit que, partageant l'illusion devenue dominante à cette époque, il a cru émanciper son génie en renonçant aux formes traditionnelles pour se rapprocher des formes classiques. Cette tendance, de plus en plus envahissante, se remarque dans la sculpture monumentale, civile et religieuse, aussi bien que dans l'architecture; la décadence met successivement son empreinte partout, sur les arts, sur les lettres, sur le culte, sur les caractères; mais elle la met plus visible, plus flagrante, plus irrémédiable sur le front de cette grandiose cathédrale léguée par le moyen âge aux générations suivantes à des conditions qui probablement ne seront jamais remplies. La peinture seule se soutient encore longtemps, sinon à la hauteur où l'avait placée le génie de Léonard, ce qui était humainement impossible, du moins dans le sillon de lumière qu'il a laissé derrière lui et qui va permettre à ses élèves, suivant la mesure de leurs forces, de suivre les mêmes inspirations et de faire l'application des mêmes principes. C'est ici que nous pourrons apprécier la vitalité et la

fécondité de ses doctrines, en voyant avec quelle énergie l'école Lombarde réagit pendant tout un demi-siècle contre les influences du dehors, étendant la sienne aux dépens des écoles voisines dont la séve était plus ou moins épuisée. Cette réaction et cette extension seront d'autant plus intéressantes à suivre, qu'elles donneront lieu à des combinaisons nouvelles qui offrent dans l'histoire de l'art un phénomène analogue à celui du croisement des races dans l'histoire de l'espèce humaine.

La vieille école Milanaise que Léonard avait éclipsée et supplantée à la fin du quinzième siècle, avait été la plus difficile à conquérir. La plupart des artistes qui la composaient, avaient protesté à leur manière contre l'invasion étrangère, en continuant, quelquefois même en exagérant la manière sèche et dure que quelques disciples de Mantegna, qui ne l'avaient compris qu'à moitié, avaient propagée dans la Lombardie. Parmi ceux qui se laissèrent tardivement ensorceler par la magie du pinceau de Léonard, le plus remarquable est sans contredit ce Bernardo Zenale qui attachait presqu'autant d'importance que lui aux études théoriques, et qui après avoir suivi pendant près de vingt ans les progrès de l'artiste Florentin, réussit à marcher ou du moins à se traîner de loin sur ses traces, sinon pour la grâce, du moins pour le relief de ses figures, comme on peut le voir dans un tableau de la galerie de Brera où il a représenté Louis le Maure et la duchesse Béatrix agenouillés devant la sainte Vierge. Dans celui qu'on voit au palais Borro-

mei et qui doit être, d'après la date qu'il porte (1502), un des derniers produits de la vieillesse du peintre, il semble avoir fait un pas de plus dans la nouvelle voie que Léonard avait tracée ; on voit qu'il n'est plus indifférent aux effets du clair-obscur et qu'il s'est réconcilié à contre-cœur et à contre-temps avec les types gracieux de la nouvelle époque.

Un changement analogue et tout aussi stérile parait s'être opéré dans la manière d'Ambroise Bevilacqua qui travailla beaucoup à la Chartreuse avec son frère Philippe, et qui longtemps avant l'arrivée de Léonard, avait tracé dans une chapelle de l'église de Saint-Étienne les images des trois saints dont Milan était le plus fière[1], images fécondes en inspirations pieuses et patriotiques, et auxquelles s'adressa la dernière invocation de Lampugnano, avant de porter le coup mortel au tyran de sa patrie. A travers les retouches qui ont défiguré ce monument de sanglante et sinistre mémoire, on voit sans peine la différence qui existe entre le style de sa jeunesse et celui de ses vieux jours, quand il peignait, un demi-siècle plus tard, le médiocre tableau qui se trouve à Brera, et dont les types adoucis trahissent la défaillance de son pinceau et de son imagination.

Mais il y eut un autre peintre, beaucoup plus intéressant que ces deux frères, qui parvint à se soustraire pendant trente ans à l'influence de Léonard et de son école, et sembla vouloir se nourrir exclusive-

1. Saint Ambroise, saint Gervais et saint Protais.

ment d'inspirations religieuses, vivant avec les moines de la Chartreuse pendant les plus belles années de sa jeunesse, et ne se faisant connaître à Milan et dans les environs que par des compositions pieuses ou mystiques qui semblent indiquer une sorte d'initiation à la vie contemplative et à ses extases. Ce peintre, oublié on dédaigné jusqu'ici par les biographes[1], est Ambrogio Borgognone, qu'on pourrait appeler à certains égards le Fiesole de la Lombardie.

Ce surnom de *Bourguignon*, substitué partout à son nom de famille, ne se rapporte pas au lieu de sa naissance, puisque nous savons qu'il était né à Fossano, en Piémont; mais il pourrait bien exprimer une filiation artistique entre lui et l'école qui, à l'époque où il dut faire son apprentissage, florissait dans les états des ducs de Bourgogne. Ce qui donne à cette conjecture beaucoup de vraisemblance, c'est que le style d'Ambrogio diffère radicalement de celui de tous les peintres Lombards ses contemporains, et que ses compositions et ses types offrent parfois une ressemblance frappante et qui ne saurait être fortuite avec les compositions et les types d'un peintre Bolonais surnommé *la France*, et immortalisé dans l'histoire de la peinture chrétienne sous le nom de *Francesco Francia*[2]. Les voyageurs qui ont visité la galerie de Munich ne peuvent pas avoir oublié le ravissant tableau où l'on voit la Vierge, au milieu d'un char-

1. Il est nommé une seule fois par Lomazzo; et Lattuada, dans sa description de Milan, le passe entièrement sous silence

2. Son vrai nom est Francesco Raibolini.

mant paysage, s'inclinant comme pour adorer l'enfant Jésus couché au milieu des fleurs ; or cette composition si suave et si poétique ne se retrouve dans aucune école contemporaine ni parmi les œuvres d'aucun autre artiste, excepté Ambrogio Borgognone, pour qui elle paraît avoir été l'objet d'une prédilection particulière, puisqu'il la peignit deux fois dans l'église de la Chartreuse[1], et qu'il en fit le sujet d'un tableau qui se trouve à la galerie de Dresde. Je pourrais signaler des ressemblances encore plus décisives entre les types[2], et fournir une série d'arguments plus ou moins plausibles à ceux qui seraient tentés de fonder des prétentions patriotiques sur ces données conjecturales.

L'histoire d'Ambrogio Borgognone se confond pour nous avec l'histoire de la Chartreuse, dont il fut aussi l'architecte, et se borne à la série chronologique des peintures qu'il y exécuta pendant treize années consécutives et qui marquent exactement les progrès de son pinceau, mais sans nous révéler autre chose que la naïveté et la pureté de son imagination. Le tableau de la chapelle du Crucifix (1490) est encore d'un style assez dur, quoique le groupe des saintes Femmes autour de la Vierge évanouie soit d'un effet très-sai-

1. Sur le mur de la première ou de la seconde chapelle à droite, et sur un des vitraux.

2. Je ne connais que la galerie de Berlin où cette comparaison soit possible; car c'est la seule qui possède des tableaux de ces deux maîtres. On peut y constater l'identité du type de saint Jean dans l'un et dans l'autre.

sissant; mais on remarque déjà dans le tableau de la chapelle de Saint-Ambroise plus de finesse de dessin et une tendance spiritualiste de plus en plus prononcée (1492). On peut suivre ainsi d'une année à l'autre l'adoucissement graduel de ses types, d'abord raides et anguleux, sans qu'on puisse dire que la force soit jamais sacrifiée à la suavité. Les grandes fresques dont il décora les tribunes des absides latérales ont la majesté des plus belles mosaïques, et l'on peut dire que l'art chrétien ne compte pas beaucoup de monuments plus grandioses. En même temps, son type de Vierge est si pur et si gracieux, si supérieur à ce qu'il était dans ses premiers ouvrages, qu'il est impossible de n'y pas reconnaître l'influence du grand maître de l'école Ombrienne, de Pérugin lui-même, qui était venu déposer dans l'église de la Chartreuse l'un des plus étonnants chefs-d'œuvre qui soient sortis de son pinceau, et dans lequel surabondaient les qualités idéales dont Ambrogio avait l'instinct sans avoir encore pu y atteindre. Ce fut pour lui comme une vision apocalyptique qui, se combinant avec ses inspirations personnelles, opéra une lente mais profonde transformation dans sa manière et surtout dans ses types; en même temps il s'efforça de donner à ses figures des proportions plus sveltes et des mouvements plus gracieux, afin de marcher d'aussi près que possible sur les traces du modèle qui s'imposait à lui. On peut voir à Milan, dans les églises et dans les collections tant publiques que particulières, quel essor prit sa pieuse imagination vers

les régions mystiques que le Pérugin lui avait fait entrevoir, quelle expression céleste il sut donner à ses Vierges, quel caractère séraphique à ses anges. *Regina angelorum!* voilà quel fut son thème de prédilection jusqu'au terme de sa longue carrière. Il serait trop long d'énumérer tous les ouvrages qu'il composa sous l'influence de cette préoccupation ou plutôt de cette adoration dont on peut mesurer l'intensité croissante, et dont je fixerais le point culminant à l'époque où il peignit son magnifique tableau de *l'Assomption* dans l'église du Saint-Esprit à Bergame (1508). L'expression extatique des apôtres, relevée par les irradiations lumineuses qui semblent leur venir du ciel, donne à cette composition un attrait indéfinissable qui la rend digne de figurer à côté des plus beaux produits de l'école Ombrienne. Il en faut dire autant de l'ouvrage qu'il exécuta plusieurs années auparavant pour l'autel de Sainte-Anne dans l'église de *l'Incoronata* de Lodi, où il trouva, outre les inspirations du lieu et du sujet, celles que durent lui fournir les ravissantes peintures dont les frères Martino et Alberto Piazza décoraient alors leur ville natale et particulièrement ce sanctuaire favori.

Mais l'œuvre la plus importante de Borgognone, soit par son étendue, soit par son caractère plus spécialement mystique, est la grande fresque du chœur de San-Simpliciano à Milan[1]. Si, sous le rapport des

1. Léon X donna l'abbaye de San-Simpliciano aux bénédic-

dimensions des figures, elle n'est pas aussi grandiose que celle de la Chartreuse, elle leur est bien supérieure tant pour la qualité du travail que pour la beauté des formes, et surtout pour l'effet général qui tient un peu de cet *éblouissement distinct* qu'éprouvent les spectateurs bien disposés, en présence de certains chefs-d'œuvre du bienheureux Ange de Fiesole.

Le peintre de la Chartreuse pouvait-il dire comme le peintre de Saint-Marc : *Ascensiones in corde meo disposui ?* Il est certain que si les ascensions intérieures de son âme correspondaient aux ascensions extérieures de son pinceau, les saintes inspirations ne durent pas lui manquer. En effet, autant qu'il est permis de suppléer par de simples conjectures aux renseignements positifs, Ambrogio Borgognone s'appropria de la vie ascétique ce qui s'adaptait à son progrès esthétique et surtout spirituel, et ne laissa jamais s'effacer ni même s'affaiblir l'empreinte que sa pieuse imagination reçut pendant son long séjour à la Chartreuse. Chargé en sa double qualité d'architecte et de peintre de construire et de décorer l'église, il put aussi, lui, l'appeler son épouse, non point par pure fantaisie d'artiste, comme fit Michel-Ange pour Santa-Maria-Novella où il ne travailla jamais, mais parce que cette église eut en effet les prémices de

tins (1517), qui y firent aussitôt des restaurations dispendieuses et des profanations qui excitèrent une émeute. Le clocher, d'un très-beau style, fut un de ceux que Frédéric Gonzague fit abattre en 1552. *Lattuada*, vol. 5, p. 72-80.

son génie ou, si l'on veut, de son talent [1], parce qu'il s'occupa de sa parure avec amour, qu'elle fut la confidente de ses extases et de ses joies les plus intimes, et parce qu'en lui consacrant les plus belles années de sa jeunesse, il se ménagea, pour les temps qui suivirent son divorce forcé [2], des bénédictions et des inspirations qui paraissent ne l'avoir jamais abandonné depuis. Aussi devint-il le peintre favori des âmes pieuses, comme l'atteste l'incroyable quantité d'ouvrages dont les dimensions et la composition annoncent une destination pour ainsi dire domestique. Étranger aux conceptions originales et profondes de Léonard, s'il n'exploita pas le côté symbolique de l'art, il en exploita le côté mystique avec assez de succès pour devenir populaire parmi ceux qui ne cherchaient pas avant tout la délectation matérielle. C'était à lui qu'on s'adressait de préférence pour faire peindre dans les oratoires privés soit une Madone, soit un saint ou une sainte, objet d'une dévotion particulière pour des familles qui croyaient encore fermement au dogme du patronage céleste. A plus forte raison était-il chargé, dans les communautés religieuses où le goût et la règle étaient encore sevères, de tracer les images ou les compositions qui

1. Quand Ambrogio vint d'abord à la Chartreuse en 1489 (date de son premier tableau dans la salle du chapitre), il devait être bien jeune ; car en 1522 (date du grand tableau qui est dans la galerie de Brera), il était loin d'être un vieillard, comme on peut le voir par son portrait qui s'y trouve.

2. Il quitta la Chartreuse en 1493.

se rapportaient à la vie contemplative, comme la grande peinture de San-Simpliciano dont nous avons déjà parlé, comme celle qu'il fit pour l'église de la Passion à Milan, dont on peut encore admirer de beaux restes à la voûte de la sacristie, où les demi-figures des fondateurs et des saints personnages qui ont illustré l'institution, sont représentées avec une perfection qui ne laisse rien à désirer pour la grâce ni même pour la grandeur, et qui montre les progrès que l'artiste avait faits depuis qu'il avait peint les demi-figures de prophètes et d'évangélistes dans l'église de la Chartreuse. Son modelé, si peu satisfaisant dans les premiers essais de son pinceau, gagna peu à peu du relief, et s'il n'atteignit pas toujours à l'idéal des formes qui chez lui ont trop de rondeur, il atteignit du moins à l'idéal de l'expression en la relevant par des combinaisons de couleurs qui, même sans le secours du clair-obscur, reposent et charment les yeux du spectateur. Exclusivement voué à l'art chrétien depuis le commencement jusqu'à la fin de sa carrière, il se maintint si scrupuleusement fidèle à sa vocation, que parmi ses innombrables travaux on ne pourrait pas en citer un seul qui n'ait pour but de satisfaire un pieux sentiment ou de perpétuer un pieux souvenir. Il persévera dans cette voie sans jamais compromettre la simplicité de son exposition par la recherche des allusions ou des symboles, mais en s'adressant directement au cœur et en gardant presque toujours dans sa prédication artistique le ton à la fois pénétrant et familier de l'homélie plutôt que l'appareil

des grands mouvements oratoires auxquels son imagination calme et contemplative se refusait absolument[1].

Ambrogio Borgognone ne fonda point d'école; mais cette inaltérable pureté de pinceau qui fit son principal mérite, ne se trouva pas en désaccord avec les tendances des artistes contemporains, et encore moins avec celles des artistes qui vinrent immédiatement après lui. Les élèves auxquels Léonard avait laissé, avec ses traditions sérieuses, les souvenirs encore plus sérieux de ses derniers moments, et surtout de ses dernières paroles, mirent plus ou moins à profit le noble désaveu de leur maître, et on ne les vit jamais imiter, même de loin, le dévergondage et la servilité des autres écoles. Aussi ne saurait-on trop regretter que le silence dédaigneux des biographes ne nous permette de rendre qu'une justice très-incomplète aux œuvres et au caractère de ce groupe d'artistes qui honorèrent tant les dernières années de l'école Lombarde, et firent si bien valoir, suivant la mesure de leurs forces respectives, le précieux héritage qui leur avait été légué.

Celui qui nous touche de plus près parmi ces artistes trop peu connus, est André Solario ou Solari, sorti de cette famille d'accapareurs dont nous avons

1. Il est à remarquer qu'il a plus particulièrement soigné les tableaux où figure saint Ambroise, son patron. Il y en a un au musée de Berlin, un autre chez le comte Lochis, à Bergame, représentant saint Ambroise devant Théodose : ce sont deux petits chefs-d'œuvre. Enfin il y a la fresque de la chapelle de Saint-Ambroise dans l'église de la Chartreuse.

parlé plus haut, et qui avait réussi, pendant un demi-siècle, à s'approprier les travaux de la cathédrale comme un fief héréditaire. Retranchés dans cette enceinte comme dans une forteresse ou comme dans un sanctuaire inviolable, ils avaient bravé longtemps tous les défis et toutes les concurrences, quand l'apparition d'Omodeo, à la fois grand architecte et grand sculpteur, et jouissant d'une popularité encore plus grande que ses talents, vint compromettre sérieusement celle de Cristoforo Solario, surnommé le *bossu*, le plus hargneux, le plus querelleur, et le plus despotique de toute sa race; de sorte que, ne pouvant se résoudre à jouer le second rôle là où ses aïeux et lui-même avaient joué le premier, par le double droit de conquête et de naissance, il prit le parti d'aller chercher à Venise plus de justice que ne lui en rendaient ses compatriotes; car nous savons qu'il y exécuta des peintures à fresque[2], et qu'il eut un élève nommé Jean de Padoue qui peignit la cour du palais de Louis Cornaro le philosophe.

Il faut qu'André Solario ait partagé les rancunes de son frère Cristoforo contre leur patrie commune, car nous le trouvons à Venise en 1495 peignant, pour l'église de Saiut-Pierre martyr, à Murano, un tableau dont la trace est maintenant perdue[2]; et

1. Ces fresques ont été détruites à l'époque de la suppression de l'église *Della Carità* où elles se trouvaient.

2. Zannetti, *Pittura Veneziana*. Il faut remarquer que ce tableau était signé : *Andreas Mediolanensis*.

celui qu'on voit à la galerie de Munich, signé par Antoine Solario, *Vénitien*, très-étroitement lié à André par la parenté du style et sans doute aussi par celle du sang, semblerait indiquer qu'un troisième membre de la famille avait conservé, peut-être malgré lui, dans son exil volontaire, l'empreinte et les traditions de l'école dont il était sorti.

Quoi qu'il en soit de ces conjectures, André Solario était à Milan quand la domination française y remplaça celle de Louis le Maure. Jusque-là, son ouvrage le plus important et le plus admiré avait été son tableau de l'Assomption dans la sacristie neuve de l'église de la Chartreuse. Les figures d'apôtres, réparties dans les trois compartiments, étaient assez bien caractérisées, et les groupes avaient de l'animation et de la force; mais les types et les parties accessoires n'annonçaient pas encore au premier coup d'œil le disciple de Léonard; le coloris surtout manquait de cette finesse et de cette harmonie que le maître s'était efforcé d'introduire dans l'école Lombarde. Les lacunes qui existaient encore à cette époque dans l'éducation artistique d'André Solario furent si heureusement remplies, que ses œuvres postérieures ont été plus d'une fois confondues avec celles de Léonard lui-même, et que le maréchal de Chaumont lui donna la préférence sur les autres disciples de ce dernier, pour réaliser les vues noblement ambitieuses du cardinal d'Amboise, son oncle, qui voulait que les décorations accessoires de son château de Gaillon ne fussent pas indignes de la

magnificence vraiment royale de cette construction gigantesque. Nous retrouvons donc ici une nouvelle preuve du patronage intelligent de ce grand ministre qui, mettant tous les arts à contribution pour marquer en quelque sorte le point culminant de leur renaissance, demandait à l'Italie un pinceau exercé aux grandes compositions religieuses, et se reposait sur l'école Française du soin de mettre dans les détails d'architecture et de sculpture toute la perfection que comportait l'état florissant de l'une et de l'autre à cette époque.

Il est naturel de supposer que le beau portrait de Charles d'Amboise, qu'on voit à la galerie du Louvre, fut peint par André Solario peu de temps avant son départ de Milan pour la France, c'est-à-dire plus de dix ans après le tableau de la sacristie de la Chartreuse, intervalle qui n'est pas trop considérable pour rendre compte de la prodigieuse différence qu'on remarque entre ces deux ouvrages. Ici l'élève a su si bien s'approprier la manière de son maître tant pour la finesse du modelé que pour l'expression caractéristique du visage où sont empreintes la noblesse et la bonté, que, par une double erreur qui honore à la fois l'original et l'artiste, on s'est longtemps obstiné à y reconnaître le portrait de Louis XII et la main de Léonard[2].

1. On a voulu d'abord y voir le portrait de Charles VIII, ensuite celui de Louis XII. C'est M. Charles Blanc qui le premier a prouvé que ce portrait était celui de Charles d'Amboise. (*Journal des libraires*, 15 décembre 1847).

On jugera de l'importance des travaux qu'André Solario exécuta au château de Gaillon, par les sommes qui lui furent payées pendant les deux années de séjour qu'il y fit de 1507 à 1509[1]. Mais, hélas! les documents auxquels nous devons les détails les plus minutieux en ce genre ainsi que la preuve authentique du voyage et de l'emploi de l'artiste Lombard, ne nous apprennent absolument rien sur la composition, l'étendue et la disposition des peintures murales dont André Solario avait orné la chapelle, et qui devaient s'harmoniser avec les brillantes couleurs qui resplendissaient dans ses fenêtres ogivales. Proscrite à double titre par le vandalisme révolutionnaire, comme monument féodal et comme monument religieux, cette résidence épiscopale et seigneuriale n'a conservé de son ancienne magnificence que quelques lambeaux méconnaissables, et les peintures d'André Solario, après avoir provoqué les risées et les blasphèmes, ont disparu avec les sculptures de Michel Colomb et d'Antoine Just, et avec tant d'autres chefs-d'œuvre dont le sol de la France était couvert[2]. *Etiam periere ruinæ.*

Heureusement, quelques ouvrages exécutés par André Solario vers la même époque, c'est-à-dire dans la pleine maturité de son talent, ont échappé à ce grand naufrage. Le style et le choix des sujets mon-

1. Tous les détails relatifs à ces divers payements se trouvent dans l'ouvrage de M. Deville sur le château de Gaillon.

2. Un beau fragment de sculpture de Michel Colomb a été transporté au Musée du Louvre.

trent l'empire que Léonard exerçait sur son imagination malgré la distance des temps et des lieux. Soit qu'il travaillât sur de simples réminiscences, ou sur des esquisses plus ou moins fidèles qu'il avait emportées de Milan, il est certain qu'il reproduisit tous les types de prédilection de son maître : le type du Christ dans le tableau tant admiré qui se trouvait encore en 1765 à l'hôtel de la Rochefoucauld[1]; le type de saint Jean dans celui de la galerie Pourtalès et dans un autre bien plus remarquable où Salomé tient la tête sanglante qu saint précurseur. Le tableau de *la Nativité de Notre-Seigneur*, dont il est fait mention dans l'inventaire du château de Gaillon, était peut-être aussi une réminiscence de celui que Léonard avait exécuté pour l'empereur Maximilien; et, ce qui achève de démontrer la vraie source des inspirations d'André Solario, c'est la ressemblance incroyable qui existe entre son chef-d'œuvre qni est au Louvre et celui de Léonard qu'on voit au palais Litta à Milan. Le type de Vierge est identiquement le même, et bien que l'élève ait introduit quelques variantes dans les parties accessoires, on s'aperçoit que son imagination a été obsédée par un souvenir filial, et que cette suavité d'expression, cette richesse et cette harmonie de couleurs se sont pour ainsi dire imposées à son pinceau ordinairement plus terne[2].

1. Félibien dit qu'on faisait plus de cas de ce tableau que de plusieurs autres qui étaient de la main de Léonard.

2. Ce tableau, appelé *la Vierge au coussin vert*, avait été peint originairement pour un couvent de Cordeliers à Blois.

François Melzi. C'était un gentilhomme milanais, auquel il ne manqua peut-être, pour devenir un grand artiste, que d'être un peu moins heureux du côté de la fortune et de la naissance. Il fut pour ainsi dire le Benjamin de l'école de Léonard, qui non-seulement l'instruisit comme son élève favori, mais le chérit avec cette effusion de tendresse qu'on trouve dans les vieillards qui n'ont pas dépensé toutes leurs affections. Les relations intimes qui s'établirent entre eux, malgré l'énorme disproportion d'âge, supposent de part et d'autre des qualités et des attraits qui devaient agir bien fortement; car dans les dernières années ils vécurent en quelque sorte l'un pour l'autre. De la part du jeune Melzi, ce dévouement se composait des élans de la piété filiale, de la passion du beau, et d'une reconnaissance enthousiaste pour celui qui lui en avait révélé les mystères. De la part du maître, c'était la sympathie calme et touchante d'une belle âme qui s'affaisse pour une belle âme qui commence à poindre, c'était comme la fusion des deux crépuscules. De plus, comme la vieillesse de l'un coïncidait avec l'adolescence de l'autre, et que la physionomie de ce dernier, pure et radieuse, réalisait jusqu'à certain point l'idée que Léonard s'était faite de la beauté angélique, il en résulta qu'au lieu de fatiguer son imagination défaillante à chercher son idéal loin de lui, il trouva moyen de contenter à la fois son cœur et son goût en plaçant dans ses tableaux, avec des attributs dont il n'était pas tout à fait indigne, celui qu'il

s'habituait de plus en plus à regarder comme son ange gardien [1].

Avec ce privilége d'intimité, François Melzi n'avait besoin que d'un médiocre talent d'imitation pour être au niveau de ses condisciples moins favorisés, sinon pour l'originalité des conceptions, du moins pour la reproduction des œuvres les plus populaires de Léonard. Aussi c'est en cela que consiste son principal mérite comme artiste. Nous ignorons si la Madone colossale de Vaprio fut peinte avec son concours, et s'il faut attribuer la faiblesse de dessin qu'on remarque dans la partie inférieure de cette fresque, à son inexpérience dans les ouvrages de si grande dimension. Lomazzo dit positivement qu'il excellait dans la miniature, mais il ne cite aucun de ses ouvrages en ce genre. S'il fallait hasarder une conjecture pour suppléer à son silence, je dirais que Melzi dut avoir plus de goût pour le gracieux que pour le grandiose, et rien ne prouve, en effet, qu'il ait reproduit aucune des grandes compositions de son maître. On lui a attribué *la Pomone* du musée de Berlin, dont le dessin original se trouve dans le recueil conservé à Windsor, et nous savons qu'il y avait autrefois à Paris, chez le duc de Saint-Simon, un tableau de Flore sur lequel était écrit le nom de Melzi. C'était sans doute encore une réminiscence ou une variante de celui de Léonard, et l'on a lieu d'être surpris qu'il

1. Voir la lettre touchante que François Melzi écrivit après la mort de Léonard. (*Lettere pittoriche*, vol. I, *appendice*, 472.)

n'en existe pas un nombre beaucoup plus considérable, et qu'il n'ait pas exploité davantage l'inappréciable trésor que *son ami et excellent père*, comme il l'appelait dans ses lettres, lui avait légué en mourant; car il fut d'abord l'unique possesseur de presque tous ces magnifiques dessins qui sont aujourd'hui disséminés dans les collections européennes, et l'on peut dire que jamais artiste ne recueillit un si riche héritage; mais soit désintéressement, soit indolence, il paraît n'avoir pas voulu tirer parti d'une aussi bonne fortune, et s'être contenté de la gloire que faisait rejaillir sur son nom l'amitié d'un si grand homme[1].

Salaïno. Sous le rapport du dévouement filial, ce peintre fut comme le précurseur de Melzi : il suivit son maître à Florence après la chute de Louis le Maure, puis à Rome après l'expulsion des Français de la Lombardie, et fut plus particulièrement chargé de la gestion de ses affaires domestiques, ce qui explique pourquoi il est appelé l'élève et le *serviteur* de Léonard, expression qu'il ne faut pas prendre dans une acception trop rigoureuse, comme si ses fonctions auprès de lui avaient été purement celles d'un mercenaire. Les traits et la physionomie de Salaïno avaient aussi cette régularité et cette pureté qui pouvaient donner ou compléter un type de beauté

1. Vasari, qui le vit à Milan en 1566, dit qu'il était alors *un bello e gentil vecchio*.

angélique, et c'est à ce titre qu'il figure quelquefois dans les tableaux religieux de son maître, dont il sut si bien s'approprier la manière, que l'œil le plus exercé peut se laisser tromper par la ressemblance, comme cela est arrivé pour l'une des plus fameuses compositions de Léonard, la sainte Anne du Louvre, que nous croyons être un produit indubitable de son pinceau, tandis que des juges dont il est impossible de contester la compétence, n'ont voulu y voir que la reproduction très-habile de l'original [1]. Cet original serait le tableau qui a passé de la sacristie de Saint-Celse, à Milan, dans la galerie Leuchtenberg, à Munich. Mais il me semble qu'en l'examinant de près, on trouvera qu'il diffère de celui du Louvre par le ton plus rougeâtre des carnations, par des demi-teintes moins transparentes et par une certaine lourdeur dans les ombres et dans les draperies. S'il arrive à Salaïno d'atteindre à la perfection de son modèle, c'est tout au plus dans sa manière de traiter la chevelure et le paysage. Le beau tableau du musée de Berlin, représentant le Christ qui porte sa croix, prouve que son imagination n'était pas dépourvue de grandeur, et qu'il aurait pu avoir des inspirations indépendantes, s'il avait voulu les suivre. La Sainte Famille du palais Castelbarco, à Milan, qui ressemble beaucoup à celle de la villa Albani, près de Rome, est une sorte d'œuvre mitoyenne qui flotte pour ainsi dire entre l'originalité et l'imitation. Les types du

1. C'est l'opinion de M. Waagen et de M. Delécluze.

maître sont religieusement conservés, mais les cheveux collés à la tête pour ne pas compromettre la ligne gracieuse de l'ovale, se détachent au-dessous des oreilles en boucles fines et légères qui ajoutent au charme de la physionomie de la Vierge.

Si Salaïno est vraiment l'auteur de ce portrait grandiose de Marguerite Coleone, qu'on voit à la galerie de Berlin[1], et qui fut longtemps attribué à Léonard, ce serait une raison de plus pour regretter que ce dernier, en exerçant sur lui, de son vivant et après sa mort, une influence ou plutôt une fascination extraordinaire, ne lui ait pas permis de développer son talent dans cette direction, et de s'y montrer le digne élève du fondateur de l'école Milanaise.

Marco d'Oggione. On dirait que les disciples de Léonard s'étaient entendus entre eux pour se partager, d'une manière conforme au goût de chacun, le vaste domaine que son génie avait exploité. Melzi semble avoir reproduit de préférence les compositions gracieuses, comme la Flore et la Pomone; Salaïno s'attacha aux Saintes Familles, et particulièrement à celle de saint Celse qu'il dut copier à plusieurs reprises, et Marco d'Oggione, le plus heureusement inspiré de tous, choisit pour objet de sa prédilection comme copiste, la grande peinture de la Cène, dans

1. Elle était de la famille héroïque des Coleone de Bergame, et première femme du fameux Jean-Jacques Trivulce.

le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces, comme s'il avait eu le pressentiment de la destinée qui attendait ce chef-d'œuvre. La plus précieuse et la plus fidèle reproduction qu'il en fit est celle qui se trouve à l'Académie Royale de Londres, et dont le principal mérite est d'avoir assez bien rendu le caractère général des têtes; mais elle est bien inférieure à l'original, tant pour le modelé des formes que pour la finesse du pinceau. Quant à l'autre copie, qui était à la Chartreuse de Pavie, et qui a été transportée dans la galerie de Brera, ce déplacement lui a été si fatal qu'elle est aujourd'hui à peu près méconnaissable.

Il est assez surprenant qu'après avoir été, dès l'année 1490, sous la discipline de Léonard, après avoir reproduit plusieurs fois celle de ses œuvres qui se recommande le plus par l'élévation des pensées et par la noblesse des types, Marco d'Oggione ait continué de se distinguer, entre tous ses condisciples, par la vulgarité des siens, comme on peut le voir par son tableau de *l'Assomption* et par ses trois figures d'archanges à Brera, mais surtout par les fresques qu'on y a transportées du couvent de *Santa-Maria della Pace*, lequel semble avoir été, avec la Chartreuse de Pavie, le principal théâtre de son activité. Il y avait dans l'intérieur du cloître, un crucifiement qu'on admirait beaucoup, et qui n'est plus aujourd'hui qu'une ruine. Mais cette admiration ne pouvait porter que sur le pathétique de la composition, et non pas sur la beauté des formes; car, outre que ses figures ont presque toujours des proportions trop

courtes, son dessin manque de finesse et souvent même de correction, particulièrement dans le nu, et la lourdeur de son pinceau n'est que trop en harmonie avec la physionomie vulgaire de la plupart de ses personnages. La *Vierge aux balances* qui se trouve à la galerie du Louvre[1], et qui est attribuée à Marco d'Oggione par un juge très-compétent[2], serait, dans cette supposition, un de ses ouvrages les moins défectueux, et ne serait surpassé que par son tableau de *sainte Euphémie*, à Milan, tellement supérieur à tous ceux qu'on connaît de lui, qu'il n'a pu être exécuté qu'à l'époque de la pleine maturité de son talent, et pour ainsi dire sous l'influence immédiate de Léonard.

Beltraffio. Celui-ci ne se voua pas, comme les précédents, à la reproduction plus ou moins fidèle, plus ou moins superstitieuse des œuvres de son maître. Comme eux, il marcha respectueusement sur ses traces, mais ce fut pour se pénétrer de son esprit dans la mesure que comportaient ses propres tendances. Moins idéal que net et vigoureux dans ses conceptions, il s'attacha de préférence au genre que ses condisciples semblaient négliger, c'est-à-dire au portrait, et il sut si bien caractériser ses personnages, que, sous ce rapport, il atteignit presque à la perfec-

1. Ce tableau est probablement une répétition ou une variante de celui que Léonard peignit en 1492 et qui se trouvait à Parme au palais San-Vitali.

2. Waagen, *Kunst-werke und Künstler in Paris*, p. 454.

tion de son modèle, donnant comme lui une consistance plastique à ses figures, mais sacrifiant trop le charme pittoresque à la vigueur du relief. Son dessin, généralement irréprochable, est parfois sévère jusqu'à la dureté, et l'on comprend sans peine qu'il ait laissé à d'autres le mérite d'imiter ou de reproduire Léonard dans ses compositions gracieuses. L'austère dignité de son style s'adaptait beaucoup mieux aux sujets religieux, et l'on peut dire que, quand il s'agissait de saintes et de madones, ses conceptions avaient plus de gravité que celles de son maître. On ne saurait rien imaginer de plus majestueux, de plus beau de formes et de proportions, que son tableau de sainte Barbe, à la galerie de Milan, et il n'y a rien de faux ni d'exagéré dans la comparaison qu'on en a faite avec une statue de divinité antique; car dans certains effets qu'il cherche à produire, Beltraffio est, aussi lui, plus sculpteur que peintre, et comme il était loin de posséder, au même degré que Léonard, cette magie du clair-obscur et cette finesse de modelé qui distinguaient les œuvres du maître, il en résulte quelquefois, dans celle de l'élève, une sécheresse désagréable dans les contours, bien que les lignes ne manquent ni de pureté ni de correction.

Le type de Vierge adopté ou plutôt implanté par le fondateur de l'école Milanaise ne fut rejeté par aucun aussi résolûment que par lui; et comme l'essor de son imagination n'était pas assez puissant pour l'élever aux régions de l'idéal mystique, il chercha dans un naturalisme sérieux les inspirations qu'il ne

pouvait pas trouver ailleurs. Aussi les personnages qu'il introduit dans ses compositions sont-ils le plus souvent des portraits. Cette remarque s'applique surtout à son fameux tableau du Louvre, regardé à juste titre comme son chef-d'œuvre et exécuté par lui dans la pleine maturité de son talent, pendant sa courte émigration à Bologne[1], immédiatement après la chute de Louis le Maure (1500). Si les types qu'il a choisis n'ont pas assez de noblesse, et si les membres nus du saint Sébastien et du saint Jean offrent trop de raideur et une carnation peu naturelle, d'un autre côté les deux figures agenouillées de l'oncle et du neveu, du vieux et du jeune Casio, et surtout celle du dernier, dont la tête est ceinte de la couronne poétique[2], méritent, par la vigueur de la touche et la force saisissante des caractères, d'être citées parmi les œuvres les plus remarquables en ce genre, qui soient sorties de l'école de Léonard. Aussi ce tableau fut-il très-admiré quand il parut, ce qui obligea l'artiste à en faire des répétitions pour ses admirateurs de Lombardie, une entre autres pour la ville de Lodi, où l'on remarque moins de dureté dans les formes et plus de suavité dans le coloris[3]. Si l'on joint à cette composition, la Sainte Famille du musée de Berlin,

1. Ce tableau était dans l'église de la *Miséricorde*, à côté de deux ou trois chefs-d'œuvre de Francia. Beltraffio, né en 1467, avait alors trente-trois ans.

2. Nous avons parlé ailleurs du Sonnet qu'il composa sur une Sainte-Famille de Léonard.

3. Gravé dans le recueil de Fumagalli.

celle de la galerie du comte Lochis, près de Bergame, une Vierge avec l'Enfant Jésus qui était chez lord Northwick, un tableau fort endommagé dans le château de Blenheim, et une demi-douzaine de portraits disséminés en Angleterre et sur le continent[1], on aura le total approximatif des ouvrages connus de ce peintre original mais peu fécond, qui semble avoir voulu surpasser son maître pour le travail lent et pénible de son pinceau.

Malgré le peu de renseignements que nous fournissent les biographes, nous pouvons affirmer que son dévouement ne fut pas inférieur à celui de ses condisciples. A peine Léonard a-t-il quitté Milan en 1499, que nous trouvons Beltraffio s'acheminant après lui vers la Toscane et s'arrêtant à Bologne pour peindre le tableau que nous avons signalé ; douze ans après, quand de nouveaux événements eurent amené la nécessité d'un second exil, nous le trouvons associé aux quatre élèves qui formaient le cortége filial du patriarche dans son voyage à Rome. Nous savons en outre qu'il avait dirigé les travaux de l'académie Milanaise pendant l'absence de son fondateur ; et nous savons enfin que ce dernier ne fut pas plus tôt parti pour la France, que Beltraffio, devançant son vieux maître dans la tombe, termina subitement son assez courte carrière.

1. Il y en a un très-beau dans la galerie de Dulwich, près de Londres, un autre dans la collection de M. Seymour, un autre dans celle du duc de Devonshire.

Cesare da Sesto. Mais ni Beltraffio, ni aucun des condisciples dont nous venons de parler, n'a reproduit dans ses œuvres les grandes qualités de Léonard au même degré que Cesare da Sesto, et la prédilection de Lomazzo pour ce peintre, dont il n'était séparé que par une génération, fait que nous possédons sur lui quelques renseignements de plus que sur les autres. Parmi les six mille tableaux qui composaient la collection de cet intéressant écrivain, devenu aveugle à trente-trois ans, l'école Milanaise occupait naturellement une grande place, et parmi les produits de cette école, ceux qui avaient laissé la plus vive impression dans l'imagination du possesseur, réduit à la jouissance des souvenirs, étaient les ouvrages de Léonard et de Cesare da Sesto, *son plus heureux imitateur*, duquel on peut dire que *tout ce qui sortait de sa main était marqué du sceau de la perfection*[1].

Cet éloge exagéré, auquel Lomazzo lui-même a mis ailleurs des restrictions judicieuses[2], s'explique par l'effet que produisent au premier abord, dans certaines compositions de ce grand artiste, la richesse et l'harmonie des couleurs, l'animation des personnages, la hardiesse du dessin, le relief des formes et la vie répandue jusque dans les moindres détails. Il est, si l'on veut, moins classique que Léonard, sa verve pittoresque est moins continue, et surtout il lui

1. *Dalle mani di Cesare non usciva mai opera che del tutto non fosse finita.*

2. *La maniera di Cesare ricca, pronta, bizzarra, ma ineguale e scorretta.*

manque cet équilibre de facultés qui fait la grandeur et la majesté des œuvres d'art. Mais quelle intelligence dans l'agencement de ses figures, quel choix heureux dans les contrastes, quelle fermeté dans son modelé, quelle variété dans ses types, et surtout quelle sobriété dans l'emploi des airs gracieux, écueil traditionnel de l'école à laquelle il appartenait!

Quelle fut la portion de l'héritage du maître, que Cesare da Sesto exploita de préférence? La réponse à cette question est facile par voie d'exclusion. Il ne s'attacha ni à la reproduction des compositions symboliques ou mythologiques, comme François Melzi; ni à celles des Saintes Familles, comme Salaïno; ni à celle du fameux Cénacle, comme Marco d'Oggione: il ne se fit pas non plus l'émule de Beltraffio pour scruter et saisir la physionomie humaine et la traduire finement ou énergiquement sur la toile; mais, combinant ses propres inspirations, dont le cercle paraît avoir été assez restreint, avec celles qui lui venaient tant de son sujet que de l'école de Léonard, il se fraya hardiment une route à part, route souvent éclairée par les reflets de la grande lumière qui avait brillé pour lui comme pour les autres, route qui se trouva quelquefois tracée d'avance, mais dans laquelle il sut néanmoins conserver une certaine liberté d'attitude et de mouvement.

Seul entre les élèves de Léonard, Cesare da Sesto fut son scrupuleux imitateur dans les études préliminaires par lesquelles il préludait à l'exécution de ses tableaux; et cette imitation fut poussée si loin, que

les dessins originaux de l'un et de l'autre ont été confondus dans les mêmes recueils et dans les mêmes publications[1]. Lomazzo, qui en parle avec enthousiasme, en possédait lui-même plusieurs, entre lesquels le plus remarquable était une figure de saint Georges monté sur un cheval fougueux dont la brusque reculade, à la vue du dragon, était admirablement rendue[2]. Il fait en outre mention d'une série de dessins vraiment merveilleux (*veramente miracolosi*) représentant, d'après nature, les divers mouvements du corps humain, ce qui devait être un complément ou un résumé des travaux de Léonard sur cette matière[3].

Si le talent de Cesare da Sesto s'était développé sous une influence unique et sans le croisement des traditions étrangères qu'il eut le tort de préférer parfois à celles de son école, son histoire ou celle de ses œuvres serait à la fois plus simple et plus intéressante au point de vue de l'art, et nous ne serions pas obligés de le suivre de Milan à Rome et de Rome en Sicile, pour calculer ce qu'ont pu lui faire perdre ou gagner, sous le rapport du progrès artistique, ces diverses pérégrinations.

Il reste peu de tableaux authentiques qu'on puisse citer comme appartenant à l'époque qui précéda ses infidélités à son école natale. Celui sur lequel il y a

1. Voir le recueil de Gerli, Milan, 1784.
2. *Trattato*, lib. 2, cap. 19.
3. *Ibid.*, lib. 2, cap. 1.

le moins de doute, à cause de l'hésitation que trahissent les lignes du dessin et à cause de la pose un peu lourde de la figure principale, est le Baptême du Christ, qu'on voit chez le duc Scotti, à Milan, et qui, malgré ses imperfections, attire et charme le regard par la douce majesté du Sauveur et par les détails d'un charmant paysage tout émaillé de fleurs, ouvrage de Barnazzano, peintre alors très-estimé, qui se contentait du rôle modeste de paysagiste pour les tableaux d'autrui.

Je placerais immédiatement après, les deux Saintes Familles qu'on voit à Milan, l'une chez le duc Melzi, l'autre à la galerie de Brera, lesquelles constatent l'émancipation progressive de l'artiste, et m'ont paru offrir une certaine affinité, particulièrement dans la tête du saint Joseph, avec le fameux tableau connu sous le nom de la *Vierge au bas-relief*[1], qu'on a coutume d'attribuer à Léonard à cause d'une certaine ressemblance générale qui frappe au premier abord. Pour moi, je ne puis m'empêcher d'y voir un produit manifeste du brillant pinceau de Cesare da Sesto, et ce qui me confirme dans cette opinion, c'est une certaine lourdeur de dessin dans les parties que Léonard traitait avec le plus de délicatesse, dans les mains et dans les lignes de la tête, sans parler de l'altération des types et de celle des demi-teintes, qui n'ont plus ici la même transparence[2].

Le même genre d'incertitude a régné longtemps à

1. Gravé dans le recueil de Fumagalli.
2. Gravé par Forster.

l'égard d'un tableau bien supérieur aux précédents, et dont la première idée semble avoir appartenu à Léonard; c'est celui de l'*Hérodiade*, sujet favori de Cesare da Sesto, comme le prouvent les études qu'il fit pour donner à cette composition compliquée toute la perfection dont il était capable[1]. On en connaît deux exemplaires assez bien conservés; l'un, à la galerie impériale de Vienne, où il fut apporté d'Italie par l'empereur Rodolphe II, avait, dit-on, appartenu à la collection de Lomazzo lui-même; l'autre, peut-être plus remarquable par la verve de la composition, et nullement inférieur sous le rapport de l'expression, du ton et du fondu des couleurs, peut passer à bon droit pour le chef-d'œuvre de l'artiste, qui semble avoir voulu y déployer toute la poésie de son imagination et toute la richesse de son pinceau[2]. S'il y avait plus de noblesse dans les têtes, on n'hésiterait pas à l'attribuer à Léonard lui-même; car on y trouve réunies toutes les autres qualités qui caractérisent ce grand maître, et surtout cette finesse de pinceau et cette fermeté de modelé qu'ont rarement atteintes les meilleurs peintres de son école[3].

1. On voyait jadis à l'archevêché de Milan trois dessins de lui au crayon rouge, représentant une Hérodiade, *con una corona di fiori in capo, un manigoldo con mostacci senza barba, una mano che tiene una testa*. Lomazzo, *Trattato*, p. 85.

2. Ce tableau, provenant de la collection de M. Collot, n'a été vendu que 16,000 fr.

3. Il y a dans le musée de Naples un autre tableau de lui représentant l'adoration des Mages, et dans lequel le groupe formé

On sait que Cesare da Sesto quitta Milan en 1514, à l'exemple de son maître et de ses condisciples, et fit aussi, lui, son pèlerinage de Rome, où il fut beaucoup mieux accueilli que Léonard. La vive affection qu'il sut inspirer à Raphaël[1] était une épreuve trop délicate pour son amour-propre et même pour son imagination, qui, s'exaltant outre mesure, le livra sans défense à la tentation de passer temporairement, comme transfuge, de l'école lombarde dans l'école romaine, et de devenir le condisciple de Jules Romain et de Pierino del Vaga.

Quel fut le résultat de cette infidélité momentanée aux pures et nobles traditions dans lesquelles il avait été nourri ? Quel fruit retira-t-il de son intimité avec l'entourage dégradant qui faisait perdre à Raphaël la pureté de ses inspirations Ombriennes, et qui commençaient dès lors à détériorer les plus précieuses qualités de son âme et de son génie ?

La réponse à cette question se trouve dans un tableau de la galerie du Vatican, portant la date de 1521 avec le nom de Cesare da Sesto, et produisant sur tout spectateur impartial l'effet que doit produire un monument de décadence, surtout si les souvenirs sont assez fidèles pour permettre de comparer ses tableaux de Milan avec cette œuvre terne, sans relief et sans vie, où le sentiment est gâté par l'affectation, et où la grâce dégénère presque en fadeur.

par la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Joseph, est emprunté au tableau dont nous parlons.

1. Lomazzo, *Trattato*, lib. 2, cap. 1.

Mais ce qui relève singulièrement Cesare da Sesto, c'est qu'il redevenait peintre Lombard et remontait comme d'un seul bond à son premier niveau dès qu'il avait touché le sol natal. De là, des oscillations étranges et un flux et reflux d'influences diverses à chacune desquelles il est difficile d'assigner rigoureusement sa part; mais ce qui ressort de ces données confuses et souvent contradictoires, c'est que les conquêtes qu'il crut faire par son contact avec l'école romaine ne tournèrent ni à son profit ni à celui de l'art, et que, pour créer des chefs-d'œuvre, il dut venir se retremper dans l'air vivifiant de l'école Lombarde. Pour se faire une idée de la transformation qu'il subissait alors, il suffit de voir le magnifique tableau votif, peint à l'occasion d'une peste qui était venue s'ajouter à tant d'autres fléaux. Soit qu'il fût inspiré par sa sympathie pour les souffrances publiques, soit qu'il eût l'ambition d'être le digne auxiliaire ou le digne interprète de la dévotion populaire [1], il est certain qu'il se surpassa lui-même, ou du moins qu'il surpassa toutes les œuvres échappées de son pinceau dans ses jours de prospérité, tant à Rome qu'à Messine. Le type de Vierge est très-supérieur à celui du Vatican, et rappelle un peu la *Madone de Foligno;* le coloris est brillant et chaud, comme dans son *Hérodiade;* le modelé a repris sa vigueur et son relief, et ressort admirablement dans les

1. Saint Sébastien était Milanais. On montrait dans le couvent de Saint-Érasme la chambre où il était né.

membres nus de saint Roch, de saint Christophe et de saint Jean-Baptiste[1], et surtout dans le saint Sébastien, qui est à la fois le point central et le point culminant de cette merveilleuse composition.

Il y avait jadis, dans l'église de San-Pietro alla Vigna, un autre tableau de moindres dimensions, exécuté par Cesare da Sesto en 1530, c'est-à-dire dans l'année même où la terreur des Milanais était parvenue à son comble. Les imaginations étaient exaltées jusqu'au délire ou affaissées jusqu'au désespoir, et la peinture que trace le chroniqueur Burigozzo des maux et des scènes qu'il eut alors devant les yeux, ressemblerait moins à une page d'histoire qu'à un supplément à l'enfer du Dante, si, à côté de cette désolation, on ne trouvait pas les élans de la pénitence publique et une espèce d'aurore de la régénération dont saint Charles Borromée devait bientôt donner le signal. Les artistes Milanais, qu'on pourrait appeler ses précurseurs, à cause du caractère de plus en plus religieux qu'ils imprimèrent à leurs travaux, donnèrent alors à l'Italie un spectacle bien rare et qui aurait pu être bien instructif. Ils se firent consolateurs et missionnaires, et rompant tout pacte avec les oppresseurs de leur pays, qui en étaient en même temps les corrupteurs, ils les forcèrent de recourir au pinceau servile de Titien, pour se faire

1. La tête de saint Jean ressemble à celle que Raphaël a mise dans la dispute du saint Sacrement.

peindre avec leurs maîtresses. Cette répugnance, ou plutôt cette protestation fut si générale et si persévérante, qu'on aurait peine à citer un seul artiste de l'école de Léonard, qui ait tracé le portrait d'un dépositaire quelconque de la puissance impériale, ou flatté son imagination par des compositions licencieuses. Rien ne prouve que Cesare da Sesto n'ait pas été aussi sévère que les autres, du moins tant qu'il fut à Milan. Ni le lieu, ni les souvenirs, ni les circonstances ne se prêtaient à l'application de la théorie tant soit peu relâchée qu'il avait apprise à Rome et qui, au dire de Lomazzo, lui faisait regarder le scandale en peinture comme une des nécessités de l'art[1]. Heureusement pour l'art et pour lui, ce ne fut pas pour peindre des sujets de ce genre qu'il fut appelé en Sicile, où il passa les dernières années de sa vie à décorer les églises et les couvents de peintures qui se ressentent trop peut-être de l'absence de toute concurrence et de la certitude du succès, mais dans lesquelles on retrouve encore en partie la vigueur de sa touche, l'élégance de son dessin et une certaine fidélité de routine aux traditions de l'école milanaise. Tout cela se voit dans le grand tableau de *l'Adoration des Mages*, qui a été transporté de Messine dans le Musée de Naples, et qui gagne beaucoup à n'être pas placé auprès du chef-d'œuvre que le même artiste avait peint à Milan pour l'église de Saint-Sébastien.

1. Lomazzo, *Trattato*, lib. 6, cap. 2.

Antonio Razzi, plus connu sous le nom de Sodoma. Ce n'est assurément pas sans une certaine répugnance que je fais figurer parmi les artistes chrétiens ce personnage mystérieux, voué par son infâme sobriquet à la plus honteuse immortalité ; mais son affinité avec l'école Lombarde, jointe à la beauté incontestable de ses ouvrages, ne permet pas de les passer sous silence. Le partial Vasari, qui lui a imprimé la flétrissure attachée depuis trois siècles à son nom, avait oublié ou dédaigné d'en parler dans sa première édition ; et quand il voulut ensuite réparer cet oubli, il le fit en y mêlant des imputations tellement odieuses, que l'homme et l'artiste ont fini par être enveloppés dans la même réprobation, bien que l'accusateur eût attendu la mort du prétendu coupable pour le déshonorer. Quoi qu'il en soit de cette accusation, qui a été trop facilement admise, il est certain qu'il y eut dans la vie de Razzi plusieurs phases très-distinctes l'une de l'autre, et que, malgré son impuissance radicale à atteindre ou même à comprendre l'idéal mystique, la première partie de sa carrière fut marquée par des succès qui lui donnent le droit de prendre place parmi les grands peintres de son époque.

Le mystère qui plane sur sa mémoire, par suite des insinuations perfides de Vasari, plane également sur son éducation artistique. Étranger à l'école Siennoise avec laquelle ses types, sa manière, son coloris n'ont rien de commun, encore plus étranger à l'école Ombrienne et à l'école Florentine par le ca-

ractère peu sérieux de ses compositions, il promena son facile et riant pinceau sur tout le territoire de Sienne, laissant des traces de son passage dans la plupart des églises et des couvents, et fascinant les yeux et les imaginations par des œuvres où la suavité de l'expression et la grâce des contours le disputaient à la richesse et à l'harmonie des couleurs. En un mot, si un élève de Léonard était tombé tout à coup au milieu de ces merveilles fraîchement écloses, sans en connaître l'auteur, il aurait pu, sans hallucination, se figurer que son maître avait passé par là dans un de ces moments où l'artiste philosophe, descendant de ses hauteurs symboliques, se permettait de négliger un peu les muses pour courtiser les grâces, et cherchait moins à provoquer dans ses admirateurs l'enthousiasme que la délectation.

Comment cette plante exotique fut-elle transplantée à Sienne, ou, s'il faut la regarder comme une plante indigène et une plante vénéneuse, comment et par qui fut-elle fécondée et purifiée de manière à couvrir le sol où elle était née, de cette multitude de fleurs qui surpassent en nombre et égalent en beauté, du moins en beauté gracieuse, celles que fit éclore dans l'école Lombarde le génie et l'influence de son fondateur? Que Razzi ait fait son apprentissage dans le nord de l'Italie, ou qu'il ait connu Léonard à Florence, il est certain qu'il fut son élève, et cette filiation est trop bien établie par la comparaison de leurs œuvres respectives, pour qu'elle puisse être ébranlée par les prétentions chimériques du patrio-

tisme local. Quelquefois la ressemblance est poussée si loin, qu'on serait tenté de prendre le disciple pour un copiste, ou du moins pour un imitateur indigent qui suppléait ainsi à la pauvreté de son imagination. C'est surtout dans ses tableaux de Saintes-Familles que ces emprunts ont été peu déguisés, en ce qui concerne l'ordonnance et les types; car pour la fermeté du modelé, la magie du clair-obscur et la savante correction du dessin, la distance qui sépare ces deux artistes est immense. D'un autre côté, les vierges de Razzi, tout en paraissant avoir été calquées sur celles de Léonard, leur sont supérieures en un point; la grâce dont il les revêt a quelque chose de plus naturel, et n'est point gâtée par ce sourire affecté qu'on voudrait pouvoir effacer des œuvres de son maître ou de son modèle. Quant au type du Christ, le principal titre de gloire du fondateur de l'école Lombarde, il aurait fallu, pour le reproduire dignement ou même pour s'en inspirer, une profondeur de sentiment et une élévation d'âme dont le superficiel Razzi ne fut jamais capable. Le mystère de la douleur et de la rédemption n'était pas à sa portée, comme le prouvent les trop nombreuses images du Rédempteur qui furent tracées par son expéditif pinceau. Il n'y a rien de divin ni dans son *Christ ressuscité*, ni dans son *Christ portant la croix*, ni dans son *Ecce homo* de la galerie de Florence, ni même dans son fameux *Christ à la colonne* sur lequel ses admirateurs se sont tant extasiés. Il a beaucoup mieux réussi dans la représentation de Jésus-Christ

mort, comme on peut le voir par la *Descente de croix* qu'il peignit jeune encore pour les Franciscains de Sienne, et qui peut soutenir la comparaison avec les plus beaux produits de l'école Lombarde.

La dépravation précoce que Vasari a l'air d'imputer si légèrement au peintre Razzi, est incompatible, je ne dis pas seulement avec le caractère de ses premières œuvres, mais avec l'estime et l'emploi qu'obtenait son talent parmi les religieux des ordres les plus sévères, chez les Carmes, chez les Dominicains, chez les Olivétains, chez les Franciscains de l'Observance; elle est surtout incompatible avec la popularité inouïe dont il jouissait, de l'aveu même de Vasari, auprès du peuple de Sienne, plus léger peut-être dans ses goûts, mais moins perverti que celui de Florence. A l'exception du banquier Chigi, dont le malheur des temps avait fait une puissance, il n'y avait peut-être pas un seul membre de la noblesse Siennoise, dont l'art eût à redouter un patronage en désaccord avec ce qu'on appellerait aujourd'hui les préjugés de la multitude. Les traditions du moyen âge conservaient tout leur empire, et, au plus fort des troubles civils, Sienne demeurait toujours la cité de la Vierge. Comment le privilége de tracer son image dans les cloîtres et sur les autels, dans les oratoires publics et privés, dans les tabernacles des carrefours et jusque sur les bannières des processions, aurait-il pu être octroyé, pendant près d'un demi-siècle, à un artiste noté d'infamie, et d'un genre d'infamie pour la répression duquel la colère du peuple n'attend pas

toujours la lente intervention des lois? Comment aurait-on confié de préférence à une imagination souillée par le vice, le soin de reproduire sur les murs des chapelles et des confréries les légendes d'un saint Bernardin et d'une sainte Catherine[1], dont la mémoire était chère à tous, mais dont l'intercession était plus particulièrement invoquée par les âmes pures, ou par celles qui sentaient vivement le besoin de le devenir? La dévotion populaire a aussi ses exigences et ses instincts qui sont plus infaillibles qu'on ne pense.

Au reste, qu'on admette comme vraisemblables, ou qu'on repousse comme calomnieuses les imputations de Vasari, il est certain que Razzi, avant son voyage de Rome en 1507, avait un style mieux approprié aux sujets religieux qu'il était appelé à peindre. Son début chez les Franciscains de Sienne, coïncide précisément avec le retour de Léonard à Florence, immédiatement après la première occupation de Milan par les Français. A dater de cette époque, toutes les peintures exécutées par Razzi, qui était encore très-jeune, se ressentent plus ou moins de l'influence exercée sur lui, de près ou de loin, par le fondateur de l'école milanaise. Dans le monastère de Sainte-Anne, à quelque distance de Pienza, les murs d'un grand réfectoire, aujourd'hui changé

1. Les fresques de la confrérie de Saint-Bernardin, brutalement retouchées il y a dix ans, sont aujourd'hui méconnaissables. Celles de la chapelle de Sainte-Catherine, dans l'église de Saint-Dominique, ont été plus respectées.

en grange, avaient été couverts, dès l'année 1503, de peintures à fresque dont il ne reste plus aujourd'hui que quelques débris; mais ces débris sont tellement admirables, et produisent un tel effet sur l'âme dans cette magnifique solitude, qu'il est impossible au voyageur de ne pas remercier le hasard ou le conseil qui l'y aura conduit.

Il y a surtout une Sainte-Famille, où l'on voit l'enfant Jésus qui présente un chardonneret à deux moines Olivétains agenouillés devant lui; c'est de toutes les compositions religieuses de l'artiste, celle qui respire le plus de calme et de suavité, celle où il a le plus approché de Léonard, celle où il a été le plus heureusement inspiré dans le choix de ses types. Rien ne peut donner l'idée de l'impression produite par ce chef-d'œuvre, au milieu des ruines faites par le temps et par les hommes, mais déguisées en partie par la riche végétation du terrain volcanique sur lequel cette maison de prière avait été bâtie.

La même verve et les mêmes inspirations l'avaient suivi dans la solitude voisine et non moins pittoresque de Monte-Oliveto, où un moine originaire de Lombardie qui voulait peut-être favoriser en lui un compatriote encore peu connu, l'avait attiré pour peindre dans le cloître les traits les plus intéressants de la légende de saint Benoît. Il s'agissait de lutter, à armes très-inégales, avec le pinceau sévère de Luca Signorelli, qui l'avait devancé dans cette tâche et qui l'avait bien comprise. Razzi, qui sentait son infériorité dans tout ce qui tenait à l'expression des

épreuves et des jouissances de la vie contemplative, se garda bien de s'aventurer sur ce terrain trop glissant pour lui, et, après avoir promené lestement son pinceau sur les compartiments intermédiaires, il concentra toutes ses forces sur ceux qui sont aux quatre angles du cloître, et y peignit quatre sujets nullement ascétiques dans les détails, mais où le sentiment et l'imagination, ces deux facultés prédominantes de l'artiste, trouvaient également leur compte. La fresque où il a représenté saint Benoît faisant ses adieux à sa famille, n'est pas aussi bien conservée que les trois autres; mais celle où il a peint les parents de Placidus et Maurus offrant leurs fils encore adolescents au saint patriarche, est vraiment éblouissante de beauté. Le coloris, les attitudes, les caractères et les airs de tête, tout y est admirable : c'est une scène impossible à décrire. Celle qui montre le couvent du Mont-Cassin attaqué par les barbares, n'est pas moins saisissante que la première ; mais elle saisit l'imagination plus que le cœur, par les épisodes animés qu'elle présente, par ces têtes de guerriers vigoureusement rendues, et par des chevaux fougueux dessinés avec une perfection qui trahit dans l'artiste une ressemblance de plus avec Léonard.

Mais le triomphe du pinceau de Razzi se trouve dans le compartiment où il a peint les courtisanes qui viennent tenter saint Benoît. Rien ne ressemble davantage aux figures gracieuses dont Raphaël a peuplé son Parnasse. Celles-ci en effet n'ont rien d'im-

pur dans le regard, ni dans les attitudes. Les deux premières, détachées du groupe principal, portent des féronnières sur le front ; les quatre danseuses se tiennent gracieusement par la main, et celle du premier plan, avec son léger costume d'un bleu pâle, et les molles ondulations de son corps élancé, ressemble à un portrait qu'on retrouve dans d'autres compositions de Razzi. Celle dont je parle ici est certainement un chef-d'œuvre ; mais ce n'est pas un chef-d'œuvre de peinture chrétienne, et la tolérance du prieur envers son joyeux compatriote, qu'il appelait un grand fou (*mattaccio*), prouve que l'esprit du fondateur avait disparu de cette maison.

C'est entre son séjour à Monte-Oliveto et son départ pour Rome en 1507, qu'il faut placer les beaux ouvrages exécutés par Razzi dans la ville de Sienne ; comme les fresques de la confrérie de sainte Catherine, l'Épiphanie dans l'église de saint Augustin, les quatre peintures pour la confrérie de la mort, où l'on voit une Vierge plus gracieuse que celles de Léonard, et le plus satisfaisant portrait de saint Bernardin de Sienne ; le tableau de l'autel du Saint-Sacrement dans l'église de Saint-Dominique, et par-dessus tout la bannière du rosaire conservée dans la sacristie, et qui, pour avoir été, par sa destination même et par les exigences de la piété populaire, plus particulièrement exposée aux injures de l'air, a beaucoup perdu du brillant de son coloris, sans que cet affaiblissement ait nui à l'harmonie des tons ni à la grâce

ineffable des petits anges couronnés, groupés autour de leur Reine et l'inondant d'une pluie de fleurs.

Ce n'était pas pour peindre des légendes de saints et des bannières de confrérie, que son nouveau patron, le banquier Chigi, le faisait partir pour Rome. Celui-ci voulait, pour son palais de la Farnésine, des décorations qui fussent en harmonie avec son goût pour celles des traditions classiques qui prêtaient le plus à la licence du pinceau. Il lui fit donc peindre un épisode de la vie d'Alexandre, et il ne choisit ni sa victoire sur Bucéphale, ni sa victoire sur les Perses, ni sa victoire sur lui-même quand il eut en son pouvoir la famille de Darius. Il aima mieux avoir sous les yeux le vainqueur d'Arbèle entraîné, comme le dernier des hommes, par un instinct vulgaire et brutal. Le choix de cet étrange sujet semblait autorisé par l'exemple d'Aetion, peintre grec de la décadence, qui, en le traitant, avait obéi à un patron épris, comme Augustin Chigi, de ce genre de merveilles.

Il faut rendre justice à Razzi; cette peinture est une des plus mauvaises qu'il ait jamais faites, et cependant il était alors dans toute la force de son talent; il égalait presque Raphaël pour le contour gracieux de ses figures, et il n'était pas plus insensible que lui à la beauté des chefs-d'œuvre d'art antique qu'on exhumait alors de toutes parts. Ce qui prouve qu'il aurait pu mieux réussir, c'est le succès qu'il obtint auprès du pape Léon X par son beau tableau de Lucrèce, succès qui lui valut le titre de chevalier du Christ, comme ses succès postérieurs appréciés par

Charles-Quint lui valurent le titre de comte Palatin.

Le résultat de son séjour à Rome fut le même pour lui que pour tous les artistes de son siècle. Pour me servir de l'expression consacrée par eux, il dut *agrandir sa manière*, c'est-à-dire s'éloigner de plus en plus de celle de Léonard, avec lequel il finit par n'avoir de commun que sa passion pour les chevaux et les cavalcades. Sa participation ardente à toutes les fêtes publiques, où il payait joyeusement de sa personne, sa gaieté folle et ses bouffonneries excentriques ajoutaient à sa popularité comme peintre, ce qui prouve qu'elles n'étaient ni licencieuses ni impies. Bien plus, quand vinrent les cruelles épreuves qui visitèrent Sienne aussi bien que Milan dans la première moitié du seizième siècle, et qui redoublèrent la ferveur religieuse avec les alarmes patriotiques, ce fut à Razzi que la cité de la Vierge confia le soin de tracer au-dessus des portes de la ville, sur la grande place et dans le palais public, l'image de la sentinelle céleste qui veillait au salut et à la liberté de la patrie ; tout cela se faisait pendant ou après la crise de 1530 qui semblait devoir aboutir à l'asservissement de l'Italie. Les Siennois, dans leur pieuse impatience, voulaient raviver à la fois le culte de tous leurs patrons, mais surtout de ceux qui avaient été citoyens de la République avant de devenir citoyens du ciel, et leur peintre favori pouvait à peine suffire à la multiplicité des tâches dont on l'accablait. Il peignit dans la salle des Arbalètes, saint Ansano, le patron militaire de Sienne,

et, pour la première fois peut-être, il ne fut pas trop au-dessous de sa tâche en traçant une figure héroïque; mais quand il vint à celle du bienheureux Bernard Tolomei, l'inspiration lui manqua si bien, qu'il fallut gourmander ses lenteurs pendant quatre années consécutives. Il est vrai qu'on lui donnait à peine le temps de respirer, et qu'il était obligé de faire marcher de front trois ou quatre ouvrages à la fois. Le plus important était la grande fresque de la porte Pispini, qui semble avoir été pour la République une affaire d'État, si l'on en juge par les nombreuses délibérations dont elle fut l'objet, et par les allocations successives qui furent appliquées à cette dépense[1].

Le produit des amendes s'étant trouvé insuffisant, on y joignit le produit de certaines aumônes, à la grande joie de ceux à qui elles étaient destinées. L'artiste lui-même, en avançant dans sa tâche, devint plus sérieux et se laissa gagner par l'enthousiasme public. Il comprit ce que signifiait cette peinture colossale où l'on inscrivait, au-dessous de l'image radieuse de la Vierge, les mots de *Victoire* et de *liberté*, et il crut ne pouvoir mieux faire, pour recommander son nom aux générations futures, que d'y placer son portrait avec cette devise concise et énigmatique: *Fac tu.* Il ne prévoyait pas que, avant la fin du siècle, on n'admirerait plus dans cette composition religieuse et pa-

1. Tous les documents relatifs à cette fresque et aux autres ouvrages du même peintre, se trouvent dans le cinquième volume des manuscrits laissés par Romagnoli à la bibliothèque de Sienne.

triotique, que le savant raccourci d'un ange qui s'y balançait avec grâce.

Dans cette grande peinture murale, qui n'était faite que pour être vue de loin, les faiblesses de style échappaient plus facilement à la critique; ou bien elle était étouffée par les applaudissements de la multitude qui tenait plus à la promptitude qu'à la correction. Voilà comment Razzi, gâté par ses succès encore plus que par son voyage de Rome, désavoua l'une après l'autre presque toutes les traditions de l'école Lombarde, et sacrifia la qualité à la quantité des produits. Ses types mêmes s'altérèrent peu à peu, tout en conservant une certaine grâce superficielle; ses contours devinrent moins purs et son pinceau plus lourd, et ce fut en vain qu'il chercha à rajeunir sa verve par l'étude et l'imitation de l'antique[1]. S'il retrouva quelquefois les inspirations de sa première jeunesse, ce fut en s'associant, autant que le comportait sa nature, aux élans de la dévotion populaire. Parmi les fruits les plus heureux de cette association, je signalerai, outre la bannière de Saint-Dominique, dont nous avons déjà parlé, celle qu'il peignit pour la confrérie de Saint-Sébastien, et qui ayant été portée à Rome en procession solennelle, à l'occasion du jubilé de 1525, y excita une admiration universelle. Aussi ce précieux Gonfalon, vénéré comme le Palladium de la cité, ne sortait-il de son riche étui qu'en

1. Une lettre insérée dans le recueil des *Lettere pittoriche*, vol. V, n° 42, prouve que Razzi avait chez lui des sculptures antiques et de très-belles terres cuites.

signe de grand deuil ou de grande réjouissance publique, pour rendre des actions de grâces ou pour conjurer un fléau; et c'est ainsi que ce chef-d'œuvre, mieux garanti que les peintures murales des injures du temps et de celles des hommes, a été conservé à peu près intact, et figure aujourd'hui parmi les chefs-d'œuvre qui décorent la galerie de Florence.

Dans la dernière période de sa carrière artistique, Razzi tomba dans un profond découragement causé en partie par la vogue croissante de son rival Beccafumi, en partie par l'affaissement de son imagination qui manquait de ressort pour réagir contre la vieillesse et contre les chagrins. Après avoir cherché pendant quelque temps, à Piombino, à Volterra, à Lucques et à Pise, un dédommagement à l'ingratitude de ses anciens admirateurs, il revint mourir à Sienne en 1549, comme un homme qui avait cessé de croire à la sainteté de son art, mais non point dans l'abandon de tous les siens, ni dans cet état de misère avilissante dont parle Vasari[1]. Les Siennois se soucièrent si peu de sa mémoire, qu'ils ignorèrent bientôt jusqu'au lieu de sa sépulture; mais un des plus puissants dispensateurs de renommée, l'historien Paul Jove, l'avait dédommagé d'avance, en le plaçant comme artiste presque sur la même ligne que Raphaël.

1. Vasari dit qu'il mourut à l'hôpital en 1554. La date et l'assertion sont fausses, comme le prouve un document inséré dans les mémoires manuscrits de Romagnoli, vol. V, p. 691.

Gaudenzio Ferrari. Dans la même année, c'est-à-dire en 1549, mourait à Milan, entouré des respects et des regrets de tous ceux qui l'avaient connu, un autre peintre formé en partie par les leçons de Léonard, et ressemblant plus à son maître qu'aucun de ses condisciples, par la noblesse de son caractère et par la variété de ses connaissances ; également habile dans la peinture et dans la plastique, philosophe sérieux et mathématicien profond, admiré pour ses improvisations poétiques et musicales, Gaudenzio Ferrari doubla la valeur de tous ces dons par une piété qui ne se démentit jamais et à laquelle un synode de Novare crut devoir rendre un hommage public dans des termes qui auraient pu servir de prélude à un procès de béatification[1]. Aussi le bon Lamazzo, qui s'honorait d'avoir été son élève et qui était encore plus capable d'apprécier ses vertus que ses talents, le compare-t-il pour la supériorité morale à Platon, et lui donne-t-il l'aigle pour attribut. Il soutient, avec un ton de conviction toute filiale, que nul n'a rendu aussi parfaitement que Gaudenzio les pieuses affections de l'âme, et qu'il a été le premier à enseigner la manière d'exprimer, dans les visages des saints, la contemplation des choses célestes[2]. Il pousse l'enthousiasme jusqu'à défier les peintres à venir, de jamais l'égaler pour la représentation de la

1. Gaudentius noster, opera quidem eximius, sed magis eximie pius. *Notizia intorno a Gaudenzio, di G. Bordiga, Milano* 1821.

2. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, p. 51.

majesté divine, et il invite les incrédules à visiter le sépulcre de Varallo, pour se convainvre par leurs propres yeux de la vérité de son assertion[1].

La montagne de Varallo où l'on avait reproduit, sur un dessin apporté de Jérusalem, une image fidèle des saints lieux, était devenue, depuis la fin du quinzième siècle, un but de pèlerinage pour les âmes pieuses qui ne pouvaient se résoudre à franchir les mers ; et la dévotion des fidèles n'ayant fait que croître avec les souffrances publiques pendant la première moitié du seizième siècle, ce sanctuaire devint peu à peu le plus fréquenté, le plus orné, le plus magnifique de toute la Lombardie. Les riches et les pauvres, les particuliers et les princes y apportaient à l'envi leurs offrandes ; c'était comme un grand acte de foi national auquel tous désiraient ardemment de prendre part ; et quand on eut achevé cette construction grandiose dans les proportions qu'on voit aujourd'hui, le talent de Gaudenzio Ferrari se trouva assez mûr, malgré son extrême jeunesse, pour commencer la tâche immense qu'il avait devant lui, tâche moins difficile encore par son étendue que par la nature des sujets qu'il avait à traiter et par la qualité des impressions qu'il s'agissait de faire naître ; car il fallait frapper les imaginations et remuer les cœurs, comme aurait pu le faire une visite au Saint-Sépulcre, et ce n'était qu'avec une puissance extraordinaire de sentiment et de pinceau, qu'il était possible de

1. Lomazzo, *Idea del tempio della pittara*, cap. 16.

produire, même imparfaitement, une pareille illusion.

Son premier apprentissage dans l'Académie fondée par Léonard, avait dû être très-court, et les leçons de ses deux autres maîtres, Giovenone et Stefano Scotto[1], ne purent qu'être promptement effacées par celles de Bernardino Luini dont la prédilection pour les églises, pour les couvents, pour les oratoires, et en général pour tous les lieux sanctifiés d'une manière quelconque, n'était pas moins prononcée que la sienne. Les résultats directs de cette influence, affirmée positivement par Lomazzo, sont très-difficiles à constater, non-seulement à cause de la rareté des ouvrages appartenant à la première époque de la carrière de Gaudenzio, mais surtout à cause des influences étrangères qui vinrent se superposer à celle-là, et parmi lesquelles la plus sympathique à son cœur comme à son génie fut celle de l'école Ombrienne, qui alors n'avait encore perdu ni son nom, ni ses traditions[2].

Il eut donc sur Cesare da Sesto l'immense avantage d'avoir connu Raphaël à l'époque où son pinceau, imprégné pour ainsi dire d'une rosée céleste, donnait aux âmes pieuses un avant-goût de la béatitude contemplative; et quand il le suivit dans la ca-

1. *Bordiga, notizie intorno alle opere di Gaudenzio, Ferrari*, p. 2.

2. Bordiga affirme, sur des conjectures hasardées par deux écrivains du siècle dernier, que Gaudenzio fut élève de Pérugin; cette assertion est sans fondement.

pitale du monde chrétien (1506-1507), ce fut pour être témoin de sa fidélité aux mêmes inspirations, pendant qu'il peignait, dans les chambres du Vatican, ces fresques merveilleuses qui sont le plus sublime produit de l'art chrétien. Ce n'était pas l'enthousiasme pour une œuvre si pure, qui pouvait contrarier les tendances naturellement mystiques de Gaudenzio Ferrari, et il pouvait encore, sans compromettre le succès de la sainte tâche qu'il avait à remplir, se livrer à son admiration pour celui qui n'avait pas alors d'égal dans les compositions religieuses, et qui pouvait l'inspirer ou le guider de loin dans celles qu'il avait à tracer lui-même. Mais cette admiration ne lui fit pas oublier les leçons de Léonard, qui dut reprendre son ascendant sur lui, quand ils se retrouvèrent à Milan, après le séjour qu'ils avaient fait, l'un à Rome et l'autre à Florence ; car dans un tableau qu'il peignit en 1511 pour l'église d'Arona, il prit le nom de *Gaudenzio Vinci*, pour exprimer le plus clairement possible jusqu'à quel point il s'était identifié avec son maître, et combien il tenait à honneur de mettre ses préceptes en pratique. Il le prouvait encore mieux par la supériorité de cette œuvre sur toutes les précédentes ; la Vierge y est représentée en adoration devant l'Enfant Jésus, conformément au thème favori de l'école Ombrienne ; mais dans les figures de saints et de saintes qui remplissent les quatre compartiments latéraux, les inspirations de Léonard sont faciles à reconnaître, particulièrement dans le style du dessin qui combine admirablement

la force avec la grâce. La tête de sainte Barbe est, sous ce dernier rapport, un chef-d'œuvre qui peut soutenir la comparaison avec tout ce que l'art chrétien a produit de plus parfait; et le portrait agenouillé qui est auprès d'elle est digne de l'école où l'artiste avait fait ce genre d'apprentissage.

Ce fut ainsi que les leçons qu'il avait reçues à l'Académie de Milan, combinées avec les impressions de son premier séjour à Rome, donnèrent lieu à des produits mixtes, analogues à ceux que nous signalerons bientôt dans l'école de Lodi, mais d'un tout autre caractère. Gaudenzio semble n'avoir jamais perdu de vue le problème que Léonard avait tant travaillé à résoudre : l'alliance de la grâce avec la force. Mais Léonard ne l'avait résolu qu'imparfaitement, et l'on peut dire que, dans les figures d'anges et de saintes, il s'éleva rarement à la hauteur de la grâce angélique ou de la grâce mystique. C'était une lacune qu'aucun de ses disciples immédiats n'avait songé à remplir, et qui demandait un artiste, non moins initié aux élans surnaturels de l'âme qu'au maniement du pinceau. Or toutes les conditions requises, mais surtout les conditions psychologiques, se trouvaient admirablement remplies par Gaudenzio Ferrari, pour qui l'art fut toujours une espèce de sacerdoce, avec ses initiations préalables qui allaient bien au delà de la sphère étroite des procédés techniques. De plus, le saint sépulcre de Varallo lui offrait une source inépuisable d'inspirations, par le spectacle qu'il avait tous les jours devant les yeux, et auquel il n'assistait

pas en froid observateur, mais en pieux pèlerin qui sentait redoubler sa ferveur, en devenant témoin et interprète de celle des autres.

Quel privilége pour un artiste chrétien, de voir ainsi défiler devant lui l'élite des populations d'alentour, les âmes pénitentes et les âmes pures, avec toutes les variétés d'attitudes que produisent les divers degrés de foi, de ferveur et d'anéantissement devant Dieu ; de pouvoir recueillir et mettre en œuvre de si précieuses observations avec autant de respect pour autrui que pour soi-même, et de sentir, en avançant dans sa tâche, que ce n'est pas seulement le pinceau qui fait des progrès ! Jamais peintre ne jouit de tous ces priviléges au même degré que Gaudenzio Ferrari. Depuis sa sortie de l'adolescence (1503-1507) jusque par-delà son âge mûr, il orna le sanctuaire de Varallo de peintures dont le caractère ne varia jamais, bien qu'on y distingue trois manières successives qui correspondent aux diverses phases de son talent ; mais on voit qu'elles sont toutes animées par le même souffle. Parmi les ouvrages de sa première manière, je me contenterai de signaler *les Trois Maries avec saint Jean*, *l'Enfant Jésus au milieu des Docteurs*, tableau à la fois vigoureux et naïf, avec des dorures en relief aux vêtements des personnages ; enfin *la Circoncision*, avec un beau portrait agenouillé, début de l'artiste en ce genre, et qui annonce dejà un digne élève de Léonard.

Ce ne fut qu'après son retour de Rome (1510-1513) qu'il commença, dans l'église des Franciscains de

Varallo, cette grande et pathétique composition où il a représenté en vingt et un compartiments toute l'Histoire du Rédempteur, depuis l'Annonciation jusqu'à la Résurrection, avec une intensité d'expression qu'on aurait vainement attendue d'un peintre moins pénétré de la sainteté de sa tâche et de la grandeur du mystère. On y sent partout la verve de la piété jointe à la verve de la jeunesse, et l'ordonnance des groupes, qui est la partie où l'artiste se livre le plus à son originalité, quelquefois fougueuse, est rarement en désaccord avec les lois du bon goût, telles qu'elles avaient dû être enseignées dans l'Académie Milanaise.

La seconde manière, celle qu'il rapporta de Rome après son second voyage, se ressentit un peu des nouvelles influences qu'il avait subies. Son absence de Varallo et de la haute Italie avait duré sept ans; et, dans cet intervalle, son imagination, captivée tantôt par le style de Raphaël, tantôt par celui de Michel-Ange, dut perdre, au moins momentanément, son équilibre, autant qu'on en peut juger par le grand tableau de Gaudenzio Ferrari qu'on voit au palais Sciarra Colonna, et dans lequel il est impossible de reconnaître le peintre inspiré de Varallo. Mais après avoir échoué contre le même écueil que Cesare da Sesto, il redevenait, comme lui, élève de Léonard, dès qu'il revoyait la Lombardie, et il redevenait grand artiste chrétien dès qu'il avait respiré l'air vivifiant de sa sainte montagne. Il paraît même qu'il y revint cette fois-ci avec plus de ferveur que jamais, et qu'il aborda sa nouvelle tâche avec un redoublement d'en-

thousiasme qui dissipa les nuages de sa pensée et redressa, comme par enchantement, ses récentes déviations.

Il s'agissait de représenter le Christ élevé en croix, et de rendre ce moment suprême de la Passion d'une manière qui fût à la fois digne et du lieu qui était une imitation du Calvaire, et de la piété des pèlerins qui venaient s'y prosterner avec foi, et le plus souvent avec larmes. Afin de frapper plus vivement leur imagination, il préféra la plastique à la peinture pour la représentation du sujet principal, c'est-à-dire du crucifiement, et vingt-six statues de grandeur naturelle servirent comme de point central vers lequel convergeaient les fresques qui couvraient les murs de la chapelle. Jamais peut-être, le grand mystère de la Croix n'avait été si complétement, si pathétiquement exposé. Il y a dans les groupes de cavaliers une grandeur et une variété de caractères, une hardiesse de dessin, une puissance d'expression, farouche dans les uns, recueillie dans les autres, une vigueur de coloris, une richesse de costumes, en un mot, un ensemble de qualités et de beautés vraiment imposantes, qui contrastent avec les qualités et les beautés d'un genre tout opposé, qu'on admire dans les groupes de femmes et d'enfants ; et quand on élève les yeux vers la voûte, l'admiration redouble, car Gaudenzio Ferrari y a résolu un problème que nul artiste, avant lui, ne s'était proposé ; c'était de graduer la douleur des anges, suivant qu'ils sont plus ou moins rapprochés de la scène douloureuse à laquelle ils assistent

comme représentants du ciel, tandis que les personnages des fresques latérales y assistent comme représentants du monde que ce supplice va racheter. On comprend que Lomazzo se soit extasié devant ces merveilles, et que son enthousiasme, joint à sa qualité de disciple, lui ait fait dire que celui qui ne les avait pas vues, ne connaissait pas la véritable perfection de la peinture [1].

Ce mélange de plastique et de peinture obtint un tel succès auprès des pélerins qui venaient visiter la sainte montagne de Varallo, qu'il fallut, pour contenter la dévotion populaire, représenter de la même manière l'adoration des Mages : le sujet s'y prêtait admirablement, par la facilité de ranger de chaque côté du groupe central les personnages divers qui figurent dans le cortége; c'est la même variété, la même verve, la même vigueur de touche, la même originalité de conception ; mais ce n'est peut-être plus la même sobriété, la ligne de dessin paraît plus aventureuse, et l'on peut déjà prévoir que l'artiste ne se renfermera pas longtemps dans les limites que le bon goût et les traditions de son école lui ont tracées.

C'était comme le point culminant de sa carrière, et son pinceau ne put bientôt plus suffire aux demandes des églises, des couvents et des particuliers. C'était à qui lui ferait peindre, en grandes ou en petites dimensions, un fragment de sa grande composition dramatique qui avait autant ajouté à la ferveur des

1. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, cap. 16.

fidèles qu'à sa propre gloire. Ce fut alors (1531) que les deux frères Corradi, de l'ordre des *Humiliés*, l'appelèrent à Verceil, pour reproduire dans l'église de Saint-Christophe cette scène du crucifiement, dont les yeux et les cœurs des pèlerins avaient tant de peine à se détacher. Gaudenzio y apporta les mêmes inspirations, mais avec un style de plus en plus large, une manière de plus en plus agrandie, c'est-à-dire en accélérant le mouvement de décadence qui lui avait été imprimé à son insu. Aussi ses compositions deviennent-elles plus confuses et ses effets plus recherchés, excepté dans ses groupes d'anges qui continuent d'être divins, comme on peut le voir à la coupole qu'il peignit en 1535 à Saronno. Il ne cessait pas de comprendre ni même de poursuivre l'idéal mystique; mais avec son étalage de grandes lignes savamment combinées, il se donnait des entraves qui rendaient son essor de plus en plus difficile. Lancé dans cette voie périlleuse par le goût public encore plus que par le sien, il ne trouva plus en lui-même de réaction contre l'entraînement général, et quand il eut quitté la sainte montagne de Varallo pour venir travailler à Milan, il se méfia de ses premières inspirations et crut à l'infaillibilité de l'école de Michel-Ange. De là, ces fresques maniérées et colossales qu'il peignit à Sainte-Marie-des-Grâces, à Saint-Nazaire et dans l'église de *Santa-Maria-della-Pace*. Les dernières surtout, transportées presque toutes dans la galerie de Brera, semblent n'y avoir été mises que pour faire reléguer Gaudenzio Ferrari parmi les artistes les plus

médiocres de l'école Milanaise. Heureusement pour sa mémoire, son tableau du martyre de sainte Catherine est là pour contre-balancer, et même pour effacer l'impression produite par les trop nombreux monuments de sa décadence. Nous avons dit et nous aurons occasion de répéter ailleurs que la légende de sainte Catherine fut un des thèmes favoris des artistes Lombards. Ceux qui en préféraient le côté gracieux, peignaient son mariage; ceux qui aimaient mieux exploiter le côté sérieux, peignaient son martyre. Le premier sujet avait été traité par Gaudenzio Ferrari, dans ses jours de ferveur naïve, quand il avait foi à ses propres inspirations, dans l'église de saint Gaudenzio, son patron. Il en résulta un chef-d'œuvre qu'on peut admirer encore aujourd'hui, et dont la réminiscence dut agir sur l'imagination de l'artiste, à la manière de ces sons magiques et lointains, qui réveillent des impressions et des images qu'on croyait effacées depuis longtemps. Voilà comme je m'explique le bonheur avec lequel l'artiste a traité le second sujet, c'est à-dire le martyre de sainte Catherine, qui fut comme le dernier éclair, vraiment lumineux, d'un beau génie prêt à s'éteindre.

Bernardino Luini. De toutes les lacunes qu'on a signalées dans l'ouvrage incomplet de Vasari, celle-ci est à la fois la plus impardonnable et la plus incompréhensible. On lui en veut d'être entré dans des détails biographiques si minutieux sur des artistes de second et de troisième ordre, dont le principal mé-

rite était d'avoir appartenu à la même école que lui, tandis qu'il accorde à peine une mention courte et dédaigneuse à un peintre comme Luini, dont les œuvres, fraîchement écloses, s'étaient, pour ainsi dire, imposées à son admiration, ou du moins à son appréciation ; car à l'époque où il visita Milan, en 1565, ses yeux devaient les rencontrer partout, dans les églises, dans les oratoires, sur les places publiques, sur les façades des palais et des hospices ; et de plus, il devait être témoin et de l'admiration des Milanais pour tous ces ouvrages, et de leur respect pour la mémoire de celui qui les avait exécutés. Pour que tous ces motifs réunis n'aient pas produit leur effet sur l'esprit de Vasari, il a fallu quelque chose de plus que les rivalités d'école ; il y a, dans l'histoire des artistes, comme dans celle des poëtes, des antipathies mystérieuses, qui sont la source et la clef de beaucoup d'inconséquences.

Que Luini ait été l'élève immédiat de Léonard, ou qu'à force d'admiration et d'étude il se soit approprié son style et sa manière, suivant la mesure et la tournure de ses facultés naturelles, il est certain que nul n'a exploité aussi heureusement et aussi largement que lui l'héritage laissé par le grand maître à son école ; et si j'ajoute qu'au point de vue artistique, nul n'a poussé aussi loin que lui le culte de Léonard, je me hâterai d'y mettre une restriction importante : c'est que, dans Luini, le sentiment chrétien domine le sentiment de l'art, et que la grâce qui respire dans ses compositions religieuses est presque toujours

exempte d'affectation; et cependant il ne se lassait pas de copier les œuvres de son modèle, ou de mettre la dernière main à celles qui n'avaient été qu'ébauchées, soit pour se pénétrer de son esprit, soit par l'effet d'une admiration désintéressée. Pour juger de la qualité des produits auxquels cette fusion donnait lieu, il suffit de voir, dans la collection de l'Ambroisienne à Milan, cette sainte famille dont le cardinal Frédéric Borromée parle avec tant d'enthousiasme[1], et qui passait alors pour la production la plus parfaite du pinceau de Luini. Mais, outre l'influence directe ou indirecte de Léonard, il faut encore tenir compte de celle qu'exerça sur lui Gaudenzio Ferrari, qui ne fut pas moins son coreligionnaire en matière d'art qu'en matière de foi, et qu'il imita dans l'expression des sentiments religieux, comme il imita Raphaël quant à la manière[2]. Cette double imitation, que le témoignage positif de Lomazzo met hors de doute, ne frappe pas toujours l'observateur au premier abord; c'est comme un courant d'inspirations qui n'est pas perceptible à la surface, et qui demande, pour être apprécié dans sa direction et dans sa force, qu'on descende à une certaine profondeur.

1. *Tabula quam nos satis magno pondere auri emimus, existimantque pictores nihil ab artifice illo factum fuisse perfectius.* Le type de l'Enfant Jésus est pris sur une terre cuite de Léonard.

2. « B. Luini imita Gaudenzio quanto a l'espressione delle cose religiose, e Rafaele quanto alla maniera. » *Idea del tempio della pittura*, cap. 37.

Il faut donc admettre trois influences diverses dans la série des œuvres presque innombrables de Luini : il prend à Léonard ses types gracieux en les simplifiant, ses types sévères, en les adoucissant et quelquefois en les affaiblissant un peu. Il reproduit avec la même prédilection et plus souvent que lui, cette figure si suave de sainte Catherine, en donnant à sa physionomie une expression plus sympathique aux âmes pieuses. Cette supériorité spirituelle sur son modèle se remarque dans d'autres tableaux, particulièrement dans ceux où il y a des têtes de saintes, exprimant la ferveur, la béatitude ou le repentir. Le cardinal Frédéric Borromée parle avec enthousiasme d'une Sainte-Marie-Madeleine, dont le dessin était *peut-être* de la main de Léonard, mais qui était devenu, entre celles de Luini, un chef-d'œuvre digne d'être comparé avec tout ce que l'art avait jamais produit de plus parfait [1].

Il fut, entre tous les élèves ou les imitateurs de Léonard, celui qui s'attacha le plus à la reproduction de ses compositions symboliques. Il prend aussi le jasmin pour sa fleur favorite ; il en couronne aussi ses personnages allégoriques, où il la met dans la main de l'Enfant Jésus qui la présente tantôt au petit saint Jean, tantôt à un donataire agenouillé. L'un des plus fameux tableaux du maître, celui qu'on a coutume de désigner arbitrairement sous le nom de *la*

1. Quo Leonardi penicillum præfert, a quo fortasse Luinus lineamenta descriptionem sumpsit, existimantque periti nihil in tota arte fere hodie reperiri pulchrius.

*Modestie et la Vanité*, a été reproduit par Luini avec une si étonnante perfection, qu'on hésite encore aujourd'hui à l'attribuer à un autre pinceau qu'à celui de Léonard lui-même. C'est à peine si l'œil le plus exercé peut se défendre de la même hésitation, en regardant le groupe de l'Enfant Jésus, se jouant avec saint Jean et son petit agneau [1], et ce buste du Christ, qu'il a répété si souvent, sans doute parce qu'il comprenait que c'était le plus bel ouvrage du fondateur de l'école Milanaise, et que rien n'était plus propre à donner une juste idée de la sublimité de son génie [2].

Un autre sujet, qui dut saisir non moins vivement son imagination, fut celui de l'Hérodiade ; car la reproduction plus ou moins libre qu'il en a faite et qui se voit dans la tribune de la galerie de Florence, est certainement, sous le rapport de la perfection technique, le plus admirable chef-d'œuvre qui soit sorti de son pinceau. Il y a déployé une énergie d'expression qui ne lui est pas ordinaire, une finesse de travail qui défie la plus minutieuse critique, et il est parvenu à répandre un charme inexprimable sur une composition qui semblerait ne devoir inspirer que de l'horreur [3].

1. Dans la collection de l'Ambroisienne.

2. Le plus bel exemplaire est celui qui a passé du palais Aldobrandini dans la galerie nationale de Londres. Il y en avait deux autres à Milan, dont l'un a été gravé dans le recueil de Fumagalli.

3. Il y a une autre Hérodiade de Luini dans le palais Borro-

Si, après avoir signalé les ressemblances entre ces deux maîtres et la filiation artistique qui les rattache l'un et l'autre, nous voulons apprécier le rôle que chacun d'eux a joué dans l'histoire de l'école Lombarde, nous trouverons, dans leurs carrières respectives, des contrastes non moins frappants que dans leurs caractères. Léonard, placé sur un grand théâtre, encouragé par le patronage intelligent des trois souverains qui se succèdent en Lombardie, et compensant le petit nombre de ses œuvres par leur extrême perfection, se voit payé, pour chaque coup de pinceau, par un nouveau tribut d'admiration, et règne pendant près de vingt ans sur l'école qu'il a fondée. Luini, venu dans de mauvais jours et ayant sans doute sa large part dans les souffrances publiques, semble avoir principalement pour patrons ceux qui pleurent et ceux qui prient, et comme tous les fléaux viennent l'un après l'autre ou simultanément accabler la ville de Milan, cette source de saintes mais sévères inspirations ne court pas risque de lui manquer. Voilà ce qui explique la fécondité vraiment prodigieuse dont l'artiste fit preuve, pour satisfaire les âmes pieuses en qui le malheur ravivait l'amour du beau en même temps que l'amour du bien. Voilà ce qui explique encore la douce et profonde mélancolie qu'on remarque quelquefois dans ses têtes de vierges, et qui leur donne, au point de vue religieux, une incontes-

meo, à Milan. La tête de saint Jean est tenue par l'exécuteur, dont on ne voit que la main.

table supériorité sur celles de Léonard. Je me contenterai d'en signaler deux dans la collection peu nombreuse, mais bien choisie, du palais Borromeo à Milan. Dans l'un, l'Enfant Jésus est pressé tristement contre le sein de sa Mère; elle est encore plus triste dans l'autre, où on la voit tenant à la main un livre fermé qu'elle a compris, et fixant sur son Fils un regard plein de douloureux pressentiments [1].

Nous avons déjà parlé de la prédilection héréditaire de l'école Lombarde pour sainte Catherine d'Alexandrie. Le fondateur en avait donné l'exemple, et personne n'exploita ce sujet si poétique et si gracieux avec plus de bonheur et de ténacité que Luini; mais il se garda bien de commettre la même faute que le Corrége, et, au lieu de se perdre, comme lui, dans l'exagération de la grâce, il s'attacha au côté sérieux et mystique de la légende, et y trouva des inspirations que personne n'y avait cherchées avant lui. Dans la série des tableaux où il a représenté cette héroïne chrétienne, on reconnaît le même type fondamental, avec des nuances très-habilement ménagées; la *Sainte Catherine* du palais Borromeo offre un mélange de pureté virginale et de mélancolie calme, qui la rend doublement attrayante. Celle du palais Esterhazy à Vienne a quelque chose de plus naïf et de plus épanoui; mais si l'on veut admirer la grâce et la majesté réunies dans un même sujet, avec

1. Ce tableau pourrait être une réminiscence de celui du château de Compiègne.

toutes les qualités de style et la perfection de travail qu'on a droit d'attendre d'un élève ou plutôt d'un continuateur de Léonard, il faut voir le ravissant tableau du *Mariage de sainte Catherine* au palais Litta, ou bien encore celui où elle est représentée offrant à l'Enfant Jésus l'instrument de son martyre et recevant en échange la palme rémunératrice.

Dans ces diverses compositions, on trouve la figure, mais non pas la légende de sainte Catherine; et c'est ici que Luini s'est élevé au-dessus de tous les peintres de l'école Lombarde, y compris son fondateur.

Malheureusement, la galerie de Brera ne conserve qu'un fragment de cette histoire merveilleuse, que l'artiste avait sans doute représentée tout entière; mais ce fragment, fruit d'une inspiration vraiment céleste, peut se comparer avec les plus parfaites productions de l'art mystique en Toscane et en Ombrie, et je doute que le peintre de Fiesole, à travers le prisme de ses visions béatifiques, ait jamais entrevu une figure plus ravissante que celle de sainte Catherine portée par des anges sur le mont Sinaï.

Lomazzo nous apprend que Luini était poëte : mais cela ne suffit pas pour expliquer l'essor que prit son imagination en traçant cette image; pour s'élever à une pareille hauteur, l'artiste avait besoin d'être initié à d'autres mystères que ceux de la poésie.

Cette œuvre, si naïve et si pure, appartient évidemment à sa première manière, ainsi que la plupart des fresques qui se trouvent à l'entrée de la galerie de Brera. Il y en a qu'on pourrait regarder comme

des produits de décadence, si l'on ne savait qu'elles ont été exécutées dans la jeunesse de l'auteur; il y en a d'autres qui, tout en faisant partie du même cycle, annoncent un esprit plus mûr et un pinceau plus exercé. Cette inégalité se remarque surtout dans l'histoire de la Vierge, où toute la partie de la légende qui précède son mariage avec saint Joseph semble avoir été traitée sans verve, à la manière des peintures de remplissage; mais quand l'artiste arrive au sujet si populaire du *Sposalizio*, et qu'il se voit obligé d'entrer en lice avec des concurrents aussi redoutables que Pérugin et Raphaël, il cède au double aiguillon de l'émulation et de l'inspiration; et, s'il n'atteint pas les hauteurs mystiques de ses deux modèles, du moins il ne se traîne pas servilement sur leurs traces, et il subtitue à leur composition, devenue presque traditionnelle, une ordonnance moins imposante et moins symétrique, mais dans laquelle il a su introduire plus de mouvement et de vie.

Les tableaux qu'il peignit vers la même époque[1], soit pour les églises, soit pour les particuliers, portent tous cette empreinte de naïveté affectueuse qui forme un des caractères distinctifs des productions de Luini. Sous ce rapport, comme sous celui de la perfection technique, rien ne saurait surpasser la petite Sainte-Famille de la galerie du comte Lochis à Bergame et celle de lord Ashburton à Londres, et

1. Luini n'a presque jamais mis de date à ses tableaux. De là l'extrême difficulté de leur assigner un ordre chronologique autrement que par conjecture.

tant d'autres qui sont disséminées dans les collections publiques et particulières[2]. Quelquefois, sa naïveté devient pathétique, comme dans le grand tableau de *Santa-Maria-della-Passione*, et dans la fresque plus admirable encore qu'on voit dans une chapelle latérale de l'église de *San-Giorgio-in-Palazzo*, et qui semble avoir été peinte sous l'influence d'un des plus précieux chefs-d'œuvre de Raphaël. Elle représente la scène douloureuse qui se passe autour du corps sanglant de Jésus-Christ quand il a été descendu de la croix, et l'on peut dire que jamais artiste ne mît dans la représentation de ce sujet plus de sentiment et de mesure à la fois. C'est que nul n'a compris mieux que lui non-seulement le mystère de la Passion, mais les mystères de douleur en général. Quelle intensité d'expression dans le Christ couronné d'épines, qu'il peignit pour la confrérie *Della Spina*, dont il était membre, et qui se chargeait du soin de distribuer gratuitement des remèdes aux pauvres malades! Le seul défaut de cette superbe composition, c'est que les portraits agenouillés, surtout ceux du premier plan, sont tellement grandioses et tellement imposants, que le spectateur en est d'abord plus frappé qu'il ne l'est du sujet principal.

Luini eut le mérite d'avoir remis en vogue un sujet jadis très-populaire parmi les artistes Milanais, l'Adoration des Mages. Cette popularité tenait à une

2. Le plus beau tableau de Luini qui soit en France se trouvait chez M. Pourtalès. Il vient de l'Escurial où il a toujours passé pour un tableau de Léonard.

tradition qui remontait jusqu'à saint Eustorge (320) par lequel avaient été apportés à Milan les corps de trois rois venus d'Orient pour se prosterner devant l'Enfant Jésus dans la crèche. Cette précieuse relique, conquise par Frédéric Barberousse, avait été transférée sur les bords du Rhin; mais l'église de Saint-Eustorge, où elle avait été gardée pendant tant de siècles, n'avait pas perdu pour cela l'espèce de consécration qu'elle en avait reçue, et elle continua d'être un lieu de prédilection pour les fidèles et pour la famille Visconti, qui fit exécuter à grands frais les œuvres d'art qu'on y admire encore aujourd'hui, et d'autres non moins admirables qui en ont disparu depuis longtemps[1]. Quand les Visconti furent remplacés par les Sforza, Saint-Eustorge ne fut plus l'église favorite de la dynastie régnante, et l'Adoration des Mages parut être exclue du programme de l'Académie fondée par Louis le Maure. Mais Luini réveilla la dévotion des Milanais pour cet ancien sanctuaire et leur goût pour cette composition favorite, en la peignant, avec toute la perfection dont il était capable, dans la chapelle où avaient été jadis ces reliques royales. Son succès, auquel la réaction politique ne fut peut-être pas étrangère, fut le plus éclatant qu'il eût obtenu jusqu'alors, et les copies de l'Adoration des Mages se multiplièrent rapidement sous le pinceau d'un peintre si sympathique au sentiment populaire. Outre celles

1. *Lattuada*, vol. III, p. 194.

qu'il fit pour les Servites de Milan et pour l'Oratoire de Saint-Michel, j'en signalerai une dans la cathédrale de Côme, qui n'est elle-même qu'une reproduction tant soit peu variée d'une fresque précieuse qui a été transportée dans le palais Litta, et devant laquelle le spectateur le plus familiarisé avec les créations prodigieuses de ce grand maître, reste muet d'admiration. L'ordonnance, les types, l'exécution, le style du dessin, les draperies, tout y est également admirable. On voit que l'artiste, en y travaillant, était pénétré de l'importance de sa tâche, et voulait surpasser l'attente publique et se surpasser lui-même.

Faut-il aussi attribuer à cette noble ambition le chef-d'œuvre qui décore l'entrée de la Chartreuse de Pavie? En levant les yeux vers la voûte, on y aperçoit une figure de saint Sébastien, dont la partie inférieure se ressent des injures du temps, mais dont la partie supérieure semble annoncer une inspiration analogue à celle qui produisit le saint Sébastien de Cesare da Sesto. En supposant que celui de Luini est dû à un sentiment plus pur que l'émulation, on se trouve d'accord et avec l'impression qu'on éprouve à la vue de cette ravissante peinture, et avec l'esprit qui respire dans ce qu'on pourrait appeler ses ouvrages de circonstance[1].

Ceux qu'il exécuta dans l'église et le couvent

1. Luini avait peint, en outre, à l'occasion de la peste, un tableau représentant la Vierge entre saint Roch et saint Sébastien.

de Saint-Maurice (*monastero Maggiore*) se rattachaient à une grande infortune politique subie par une famille dont l'illustration venait en partie du patronage intelligent qu'elle avait accordé aux arts dans ses États. C'était dans cette église que les Bentivoglio, expulsés de Bologne, venaient méditer sur la vanité des grandeurs humaines; c'était là qu'ils avaient leur sépulture, quand la malignité du sort ne les poursuivait pas jusques après leur mort. Aucune église, à Milan, ni peut-être dans toute l'Italie, ne réveille par les inscriptions de ses pierres funéraires de si tragiques souvenirs. On y voit celle de Jean Bentivoglio, dernier souverain de Bologne, mort dans le plus complet abandon, pendant que son fils Alexandre allait plaider auprès du roi de France sa cause à jamais perdue. Le nom de Ginevra, qu'on trouve gravé sur une tombe, fait croire d'abord que l'orgueilleuse épouse de Jean Bentivoglio repose dans le même asile que lui; mais celle-ci était morte excommuniée, chez les Pallavicini de Busseto, avec toutes sortes de haines dans le cœur. La Ginevra, dont on lit ici le nom, était fille d'Ercole Bentivoglio, condottiere des Florentins dans leur malheureuse guerre de Pise, et elle avait eu sa large part dans les revers qui avaient accablé sa famille. Galéas Sforza de Pesaro, son premier mari, dépouillé de ses États par Jules II, avait été tué d'un coup d'arquebuse, sur la route de Parme. Le second était ce Manfredo Pallavicini, que l'impitoyable Lautrec avait fait écarteler, en 1521, sur la place publique de Milan.

Comment Bernardino Luini devint-il le peintre favori de cette dynastie déchue? Était-ce parce qu'il lui rappelait mieux qu'aucun autre le style et la manière de Francesco Francia, ou parce que la domination étrangère répugnait à son patriotisme ? Aucun document, ni même aucune tradition, ne nous fournit de réponse à ces questions, et nous sommes forcés de nous contenter de quelques conjectures fondées sur des rappochements de dates. Cet Alexandre, le meilleur des fils de Jean Bentivoglio, et l'avocat impuissant de son père auprès du roi de France, avait eu de son mariage avec Ippolita Sforza une fille nommée Alessandra, devenue religieuse dans ce couvent, qui était comme le caveau funèbre de sa famille; elle y était à l'époque où Luini avait atteint la plénitude de sa renommée, et ce fut probablement son père qui choisit ce peintre, préférablement à tout autre, pour orner ce sanctuaire de peintures conformes à l'esprit qui devait y régner[1].

Toutes ces tombes et toutes ces inscriptions funéraires ne rappelaient que des souvenirs amers, auxquels il fallait opposer un sujet qui exprimât la sérénité dans la souffrance et la joie dans le sacrifice. Tout concourait à redoubler la verve de Luini dans l'accomplissement de cette tâche; il avait à peindre son héroïne favorite, sainte Catherine d'Alexandrie, d'abord subissant son double martyre, puis initiant au mystère de la douleur et de l'expiation un per-

1. Son père mourut à Milan, en 1532.

sonnage agenouillé qui semble assister avec elle et saint Laurent à la scène sanglante de la flagellation. On ne peut rien voir de plus noble et de plus pathétique. Les figures accessoires, réparties de chaque côté du grand autel, sont dans le même goût, et rappellent les types les plus purs et les plus suaves de l'école Ombrienne. On en peut dire autant des Anges qui portent les instruments de la Passion, et surtout de celui qui tient dans ses mains la lance et l'éponge. D'autres peintures disséminées dans l'église et dans l'intérieur du couvent, ont été exécutées en partie par lui-même, en partie par ses fils, Aurelio, Évangelista et Pietro, qui apparaissent ici pour la première fois comme auxiliaires et continuateurs de leur père.

Toutes ces fresques appartiennent à l'époque la plus avancée de la carrière de Luini, ainsi que celles de Saronno et de Lugano, qui sont les dernières productions connues de cet infatigable pinceau (1525-1530). Quel que soit l'ordre chronologique que l'on assigne à chacune de ses grandes compositions, quiconque a eu occasion de les comparer entre elles, n'hésitera pas à donner la préférence à celle de Sainte-Marie de Saronno, où l'artiste a représenté Jésus-Christ enfant au milieu des Docteurs : la pose, le geste, le regard, le mouvement de la figure principale, font presque deviner les paroles qui sortaient de cette bouche divine, et peuvent servir de commentaire au texte de saint Luc : *Stupebant autem omnes qui eum audiebant.* A droite et à gauche sont

habilement distribués des groupes de juifs, auxquels sont mêlés les apôtres dont la physionomie, exprimant le calme ou l'extase, contraste avec l'agitation des Docteurs; et à côté de la Vierge on voit un beau vieillard à tête chauve, à barbe blanche et touffue, aux lèvres fines et serrées, au regard doux et pénétrant, en un mot tel qu'on peut se représenter Luini d'après l'empreinte qu'il a mise dans ses œuvres. D'une main il tient un livre fermé, tandis que de l'autre il montre au spectateur Celui qui est la voie, la vérité et la vie, et qui remplace désormais tous les interprètes.

Les fresques de Lugano, encore admirables dans certains détails, offrent néanmoins, dans leur ensemble, quelques symptômes de décadence qui étaient peut-être l'effet de l'influence exercée sur l'imagination du peintre par les événements extérieurs. Ce qui le tenait éloigné de Milan, c'était le régime de terreur qui pesait sur cette ville et les scènes de meurtre, de pillage et de profanation dont il fallait y être témoin. Rien ne pouvait y échapper à la brutale cupidité des lansquenets Allemands, presque tous protestants, qui ne respectaient aucun asile, et trouvaient moyen de satisfaire plusieurs passions à la fois, en dépouillant et en insultant les moines, les religieuses et les prêtres. Comme il était défendu aux boulangers de vendre du pain à d'autres qu'aux soldats, on trouvait sur les places et dans les rues, des cadavres de malheureux qui étaient morts de faim. Les enterrements se croisaient avec les pro-

cessions de femmes et d'enfants qui allaient pieds nus et la corde au cou, pleurer et crier miséricorde; « et tel fut, ajoute le chroniqueur, le cri de détresse « poussé par cette foule éplorée le dimanche « 18 avril 1529, qu'on crut que la voûte du Dôme « allait s'écrouler. »

Telles étaient les tristes circonstances au milieu desquelles Luini achevait son dernier ouvrage chez les Franciscains de Lugano ; c'est là que son histoire finit, et l'on ignore également l'époque et le lieu de sa mort ; mais ce n'est pas cette ignorance qui est à déplorer, c'est la perte des poésies dont parle Lomazzo[1], et qui, en nous dédommageant un peu du silence des biographes, nous auraient certainement intéressés comme les élans d'une imagination pure et comme les effusions d'une belle âme.

Antonio Allegri, dit Le Corrége. La ressemblance ou, si l'on veut, l'affinité entre les ouvrages du Corrége et ceux de Léonard, est si manifeste, même pour un observateur superficiel, qu'on peut se dispenser de l'établir par des arguments historiques. Évidemment ces deux artistes ont puisé à une source commune et ont poursuivi un but commun, qui a été la grâce; mais il ne faut pas perdre de vue une remarque importante qui jette une vive lumière sur l'histoire de la peinture et surtout sur l'histoire de sa

1. *Trattato*, lib. 6. cap. 2. Toutes les recherches que j'ai faites à Brera, à l'Ambroisienne et à la Magliabecchiana de Florence, pour trouver les poésies de Luini, ont été sans résultat.

décadence : c'est que les élèves ou les imitateurs des grands maîtres ont souvent confondu la *manière* de ces derniers avec leur *style*, et se sont laissé dominer par l'une, pendant qu'ils croyaient avoir conquis l'autre. Il y en a même qui se sont flattés d'avoir surpassé leurs modèles, en prenant une de leurs qualités saillantes sur l'extrême limite où ils l'avaient laissée, et en la développant outre mesure, c'est-à-dire jusqu'à l'affectation ou la caricature, comme on peut le voir par l'exemple de Pellegrino Tibaldi, qui, par son système de lignes coupées et entassées, n'a guère représenté que les excentricités de Michel-Ange.

Qui osera dire que le même genre de rapports a existé entre Léonard et le Corrége, et que ce dernier, malgré tout son génie, a été un peintre de décadence ? Et cependant il est impossible de ne pas voir, dans quelques-unes de ses œuvres, un reflet tant soit peu maniéré de certaines qualités de Léonard, de ce que j'appellerais volontiers ses qualités superficielles, si cette expression était compatible avec le respect dû à un pareil génie. Mais, avant de subir l'influence, trop séduisante peut-être, de l'école Lombarde, il en avait subi une autre qui aurait pu être décisive et donner à son talent, naturellement très-flexible, une tout autre direction, si sa naissance et son éducation l'avaient placé, jeune encore, dans la sphère d'attraction des maîtres restés fidèles aux traditions Ombriennes. Il avait sans doute vu, et non sans émotion, le tableau que Pérugin avait peint pour une

église de Crémone, ainsi que ceux dont les frères Piazza avaient orné les églises de Lodi, en puisant leurs inspirations à la même source; et s'il ne s'écria pas alors : *Et moi aussi je suis peintre!* du moins il agit comme si ce cri lui était échappé; car le tableau de Dresde, connu sous le nom de *Saint Antoine*, est tellement péruginesque, qu'on est tenté tout d'abord d'y reconnaître le pinceau d'un condisciple de Raphaël. Le Corrége n'avait pas encore vingt ans, et la somme de cent ducats d'or qui lui fut payée par les moines franciscains, pour avoir orné leur église de ce tableau, prouve l'estime qu'on faisait déjà des prémices de son pinceau. Là finit pour nous sa première manière, qui a été très-bien caractérisée par Raphaël Mengs, quand il a dit que c'était un composé du style de Léonard et de celui de Pérugin.

A quelles causes faut-il attribuer le changement qui s'opéra, je ne dis pas seulement dans son style, mais certainement aussi dans ses idées? Car il est démontré qu'il ne fut jamais ni à Bologne, ni à Rome, et l'on ne trouve, dans ses ouvrages, aucune trace de la prétendue influence qu'auraient exercée sur lui, à Mantoue, les fresques de Mantegna ou le Parnasse de Lorenzo Costa. Quant à la collection de médailles et de camées que possédait la marquise Isabelle d'Este, il est puéril de supposer que le Corrége ait pu y trouver le complément de son apprentissage.

Ce complément ou, si l'on veut, cette déviation lui venait, du moins en partie, de l'école Milanaise. Je

dis en partie, parce qu'il ne s'en appropria que les éléments sympathiques à son génie, également dépourvu d'élévation et de profondeur, c'est-à-dire des deux qualités qui constituent le fonds de celui de Léonard, et dont héritèrent, à divers degrés, les plus éminents d'entre ses disciples. Pour eux, comme pour leur maître, la grâce ne fut jamais qu'un accessoire, tandis que le Corrége sembla la poursuivre comme le but suprême de l'art; et ce but, il le dépassa plus d'une fois, dans l'ardeur de sa poursuite, comme on peut le voir dans un bon nombre de ses compositions tant mythologiques que religieuses.

Sa vocation pour les premières, surtout pour celles qui prêtaient aux nudités attrayantes, était tellement prononcée, qu'on est presque surpris qu'il ne s'y soit pas livré davantage. C'était le seul côté par lequel l'antiquité classique intéressait son esprit ou plutôt son imagination. Un héros grec ou romain n'avait aucune valeur pour lui par le caractère; et quand il traitait des sujets empruntés à la fable, il dédaignait toute science archéologique, y compris celle du costume.

Il portait ce même dédain dans l'exécution des tableaux bibliques ou évangéliques, et quand il s'agissait d'exposer une image de dévotion à la piété populaire, ce n'était pas dans les régions de l'idéal ascétique qu'il allait chercher ses inspirations. Les types traditionnels étant pour lui ou des énigmes ou des avortements, il croyait bien mériter de l'art et même de l'art chrétien, en y substituant les siens, et

l'enthousiasme qu'excitait cette substitution rendait son illusion de plus en plus incurable. Au reste, son mode de perception tenait à des conditions organiques et psychologiques qu'il ne faut pas perdre de vue, quand on est en présence des produits de son pinceau, qui mérite plus qu'aucun autre la qualification de magique. Sous ce rapport, il n'y a rien à rabattre des éloges dont cet artiste extraordinaire a été l'objet. On peut même pousser la déférence pour ses admirateurs jusqu'à lui accorder un certain *idéalisme*, pourvu qu'on prenne ce mot dans une acception toute spéciale qui n'a rien de commun avec les élans que la contemplation du vrai et du beau détermine dans les âmes privilégiées.

Aussi ses admirateurs les plus forcenés sont-ils presque tous des peintres ou des critiques de décadence, comme Annibal Carrache et le président de Brosse, qui le mettaient parfois au-dessus de Raphaël, comme Richardson, qui appelait la fameuse *Nuit* du Musée de Dresde la première peinture de l'univers; comme l'Algarotti, qui s'écriait en voyant *le Saint Jérôme* de la galerie de Parme : *O maître, c'est toi seul que j'aime;* comme Diderot enfin, le plus compromettant de tous par son admiration, et qui puisait dans son ignorance absolue de l'art antique le courage d'apprendre à ses lecteurs que le Corrége était un peintre digne d'Athènes.

Pour ceux qui cherchent dans la peinture le genre de délectation que donnent la gracieuse ondulation des lignes, le charme du sourire féminin, l'harmonie

des couleurs entre elles, les contrastes habilement ménagés, la magie du clair-obscur, les gradations bien nuancées dans les reflets et les passages d'une teinte à une autre, en un mot, tous les artifices qui tiennent à une perception exceptionnellement délicate de la grâce et de la lumière, pour ceux-là Antonio Allegri est sans contredit le premier des peintres; mais il n'en est pas de même pour ceux qui cherchent, dans les œuvres d'art, soit la réalisation approximative d'un idéal quelconque, soit un mode de consécration des grands souvenirs ou des grandes espérances.

Il semblerait que le Corrège, dont la vie privée ne faisait obstacle ni à l'élévation ni à la pureté de sa pensée, et qui travailla tant, depuis le commencement jusqu'à la fin de sa carrière, pour les églises, pour les oratoires et pour les couvents, sans être condamné, comme tant d'autres, à subir le patronage d'une cour dissolue, eût dû s'élever peu à peu à la hauteur des sujets qu'il avait à traiter et participer à l'élan des âmes simples et privilégiées dont il était appelé à satisfaire les nobles besoins.

Malheureusement ces âmes ne se trouvaient pas toujours dans les lieux où son pinceau était le plus occupé. On sait par quel exploit pittoresque il inaugura, en 1518, à l'âge de vingt-quatre ans, ce que Pungileoni appelle sa seconde manière. Tous les voyageurs qui ont visité Parme connaissent l'étrange décoration mythologique que l'abbesse Jeanne de Plaisance lui fit peindre dans son oratoire. Il est vrai

qu'on y voyait figurer principalement des divinités non suspectes, comme Diane, les trois Grâces et les trois Parques, et qu'on pouvait donner à toute la composition une explication symbolique d'autant plus plausible, qu'on y avait mis une vestale tenant dans sa main une colombe, allusion manifeste au vœu du cloître et au feu sacré de l'amour divin qui ne devait jamais s'y éteindre.

Toutes les coupoles qu'on avait peintes jusqu'alors avaient été peintes en compartiments; celle de l'église de Saint-Jean fut la première qu'on peignit tout d'une pièce, et ce miracle de l'art était accompli par un seul homme, sans le secours d'aucun disciple. Aussi cette nouveauté excita-t-elle une admiration sans bornes, surtout parmi les religieux, au patronage desquels elle était due. On venait s'extasier devant la lumière paradisiaque qui entourait le Christ, devant la belle ordonnance des groupes, devant les anges gracieux qui les soutenaient en se jouant, et surtout devant la hardiesse des nudités et des raccourcis, piége fatal des émules ou imitateurs de Michel-Ange, et que le Corrége évita moins que la plupart d'entre eux, par cela même que la puissance dont il abusait était beaucoup plus grande et s'exerçait sur une vaste échelle.

Le sujet que l'artiste avait à représenter était la vision de saint Jean dans l'île de Pathmos, sujet éminemment mystique et qui semblait devoir comporter moins qu'aucun autre tout cet appareil de membres à proportions colossales dont il a surchargé

sa composition; car les douze apôtres font d'abord l'effet de géants qui vont escalader le ciel, non pas parce que les types manquent de noblesse, mais parce que, étant vus de bas en haut sur des nuages qui servent à la fois de soutien à leurs corps et de dégradation à la lumière, ils laissent à peine entrevoir au spectateur l'expression de leurs visages, de sorte que, dans l'effet général, l'esprit est subordonné à la matière. C'était la passion des raccourcis qui produisait cette interversion, passion exigeante à laquelle l'artiste faisait trop de sacrifices dès son début, et qui, combinée avec sa tendance naturelle à l'affectation, ne pouvait être satisfaite qu'aux dépens de la grandeur et de la simplicité.

On pourrait dire, dans un certain sens, que l'ordre fondé par saint Benoît fut pour le Corrége ce que l'ordre fondé par saint François avait été pour les peintres Ombriens; là, plus de science, ici, plus de mysticité. L'abbesse des Bénédictines de Saint-Paul, à laquelle le Corrége consacrait les prémices de ses inspirations payennes, était beaucoup plus savante que sainte Claire, et les Bénédictins, dont les encouragements l'aidèrent à se frayer une nouvelle voie comme peintre de coupoles, n'étaient pas arrivés à cette supériorité d'appréciation par la pratique des vertus ascétiques. Quoi qu'il en soit, ce fut leur patronage, bien plus que celui des dynasties locales ou voisines, qui fit éclore les produits les plus merveilleux du pinceau du Corrége, et lui fournit l'occasion de surpasser ses devanciers et ses contem-

porains par sa manière de traiter l'espace et la lumière.

Avant de mettre la main à cette œuvre colossale, et même pendant qu'il y travaillait, le Corrége avait exécuté plusieurs tableaux de dévotion publique ou privée, parmi lesquels je signalerai *le Couronnement de la Vierge*, dont on a conservé de précieux fragments dans la bibliothèque de Parme; *la Vierge adorant l'Enfant Jésus*, le plus gracieux chef-d'œuvre de la Tribune de Florence, *l'Apparition du Christ à la Madeleine*, et surtout *la Prière au Jardin*, deux compositions où l'artiste a déployé toute la suavité de son pinceau, et dont les copies, multipliées par lui de son vivant, attestaient l'enthousiasme que leur apparition avait excité. Sa vocation spéciale n'était pas de travailler pour la décoration des autels. Entre 1517 et 1520, il avait peint à plusieurs reprises non pas des Madones, mais des scènes de tendresse ou de vénération maternelle, dans lesquelles il pouvait déployer à son gré toutes les séduisantes qualités de son pinceau. La Vierge impassible recevant des hommages était trop roide pour les ondulations de ses lignes; il aimait mieux la représenter prosaïquement, habillant ou allaitant l'Enfant Jésus, ou se penchant sur lui en le caressant du regard, comme dans la *Zingarella* du Musée de Naples, ou bien encore assise sous un palmier, comme dans le tableau de la Galerie de Milan. On eût dit qu'il obéissait à une sorte d'antipathie instinctive pour l'image de dévotion proprement dite, à laquelle il substituait, quand il en avait

le pouvoir, une peinture commémorative ou symbolique.

Nous avons dans le Musée du Louvre un de ses plus précieux chefs-d'œuvre, qui est le fruit de ce genre de substitution et qui a sur ses ouvrages postérieurs l'avantage de se ressentir encore un peu de la naïveté de ses premières inspirations. C'est *le Mariage mystique de sainte Catherine*, dont Vasari a dit que *les têtes sont d'une telle beauté qu'elles paraissent avoir été faites dans le paradis*. Cependant il y en a au moins une qui semble plutôt avoir été faite dans l'atelier d'un maître Milanais, c'est celle de saint Sébastien, dont le type trop gracieux rappelle celui de saint Jean dans certaines compositions de Léonard de Vinci. Du reste, il est impossible de n'être pas subjugué ou du moins ébloui par la richesse et l'harmonie des teintes dorées qui dominent dans celle-là, et la critique est presque désarmée par la tradition qui attribue cette production radieuse à un sentiment de tendresse pour sa sœur Catherine, ou à un sentiment de reconnaissance pour une pauvre fille du même nom qui l'avait soigné pendant une grave maladie.

Une autre peinture, moins éblouissante peut-être, mais encore plus étonnante pour la délicatesse de la touche, est *l'Antiope*, qui se trouve dans la même collection du Louvre et qui marque le début de l'artiste dans l'exploitation non spontanée des nudités mythologiques. Jamais on n'avait vu et jamais on ne vit, après lui, une si fine dégradation de tons, pour

produire le raccourci d'un corps nu, ni une si merveilleuse application des demi-teintes, pour donner du relief aux formes et de la transparence à la peau. On voit que le Corrége tenait à surpasser l'attente de son nouveau patron, le duc de Mantoue, qui devait encore employer son pinceau à l'exécution de plusieurs chefs-d'œuvre du même genre, mais d'un tout autre goût.

Ce parallélisme dans l'éclosion presque simultanée de peintures mystiques et de peintures voluptueuses, a rarement été sans inconvénient pour l'imagination de celui qui les produisait, même quand ses mœurs restaient pures, comme on peut l'affirmer de celles du Corrége; mais on peut affirmer, avec non moins de vérité, que cette pureté ne se communiqua pas toujours à son pinceau, et qu'il vint un temps où, dans la transition d'un sujet à l'autre, il ne fut plus maître de faire évanouir les images folâtres ou lascives qui avaient miroité devant ses yeux. C'était une obsession dont il n'avait pas conscience, mais dont l'influence devint de plus en plus perceptible pour les appréciateurs qui ne se laissaient pas aveugler par leur enthousiasme.

Cette seconde période de la carrière du Corrége (1517-1524) se termine par deux ouvrages qui furent comme le complément de ceux qu'il venait d'achever dans l'église des Bénédictins. Ces deux ouvrages, qu'on voit encore aujourd'hui dans le Musée de Parme, sont : *la Descente de Croix* et *le Martyre de saint Placide*, le disciple chéri de saint Benoît. Le

premier est irréprochable sous le rapport de l'harmonie extérieure. La tête du Christ est pleine de noblesse, malgré l'empreinte trop forte qu'y a laissée la douleur physique, et l'on dirait que l'évanouissement de la Vierge a été copié d'après nature. Mais il y a, dans les autres personnages, une violente contraction de traits qui dégénère presqu'en caricature et qui trouble l'harmonie intérieure de cette composition d'ailleurs très-pathétique.

La légende de saint Placide et de ses compagnons était une des plus populaires parmi les Bénédictins, et comme le héros de cette légende était un enfant dont la vie, pleine de mortifications et de miracles, s'était terminée, à vingt-six ans, par le martyre, il semblerait qu'il dût y avoir, dans cet ensemble de circonstances, de quoi fournir à un peintre chrétien des inspirations à la fois naïves et sublimes. Non-seulement il n'y a ni naïveté, ni sublimité dans l'œuvre dont il est ici question, mais il n'en est aucune où l'artiste ait mieux montré son inaptitude spéciale à traiter ce genre de sujets. Des bourreaux et des glaives tout dégouttants de sang, des cadavres fraîchement décapités, voilà ce que le peintre des amours et des grâces a mis en contraste avec la douce résignation des victimes !

Ces deux tableaux furent les derniers qu'il exécuta pour ses chers patrons du monastère de Saint-Jean, qui s'étaient intéressés à son âme autant qu'à sa fortune et qui l'avaient admis, par un brevet d'agrégation, à partager les avantages spirituels attachés à

leur maison [1]. Jusque-là il avait toujours passé ses hivers à Correggio. A dater de 1525, il s'établit à Parme avec sa jeune famille ; car il avait épousé, quelque temps auparavant, une pauvre orpheline de quinze ans, Girolama Merlini, avec laquelle il ne passa que des jours heureux qui devaient bientôt finir. On peut regarder les trois années qui s'écoulèrent de 1525 à 1528, comme le point culminant de sa prospérité. L'envie n'empoisonnait pas ses succès. On priait pour lui chez les Bénédictins de Parme et chez les Franciscains de Correggio qui devaient plus tard recevoir sa dépouille; on admirait d'avance tous les produits de son pinceau, et cette admiration anticipée nourrissant en lui la confiance du succès, donnait à son imagination une hardiesse qui ne fut pas toujours heureuse. Ce fut alors qu'on vit éclore, coup sur coup, le tableau du *saint Sébastien*, la Madone *della Scodella* ou *de l'Écuelle*, *le saint Jérôme*, et enfin la fameuse *Nuit* du Musée de Dresde ; et, pour couronner toutes ces merveilles, la coupole de la cathédrale de Parme qui devait, dans l'opinion de ses admirateurs, surpasser non-seulement la coupole de l'église de Saint-Jean, mais toutes les coupoles du monde !

Malheureusement en examinant, au point de vue de l'art chrétien, tous ces chefs-d'œuvre successifs, on se voit obligé de rabattre beaucoup de l'admiration des contemporains ; car la pieuse destination de

1. Voir Pungileoni, vol. 2, p. 169.

ces divers tableaux ne comportait nullement le genre de charme que l'artiste s'est efforcé de leur donner. Celui qu'on est convenu d'appeler *le Saint Sébastien*, avait été peint pour une confrérie de ce nom, dans la ville de Modène, et, bien qu'il faille tenir compte, dans l'impression peu agréable qu'il produit, des dégâts anciens et nouveaux qu'il a soufferts, il y a, dans le mauvais choix des types, surtout de ceux de saint Sébastien et de saint Roch, quelque chose de si étranger aux types traditionnels modifiés par les diverses écoles, mais jamais totalement répudiés par elles, qu'on est presque tenté de regretter, au point de vue de la dévotion populaire, la roideur des images byzantines. La même arrière-pensée de barbarie se glisse dans les esprits obtus qui s'avisent de juger, sans compétence, les trois autres chefs-d'œuvre devant lesquels tant de générations successives sont restées muettes d'admiration.

Les restrictions, plus ou moins motivées, mises par notre siècle au jugement trop favorable des trois siècles qui ont précédé, ne tiennent pas seulement aux susceptibilités plus éveillées du sentiment religieux, elles tiennent encore plus au progrès de la critique historique et esthétique, indépendamment de la diversité des croyances religieuses. Le signal de la réaction qui s'est faite contre Antonio Allegri, n'a pas été donné par des esprits étroits en qui le fanatisme ou la superstition avait émoussé le sens du beau; il est venu d'nn artiste philosophe, du sculpteur anglais Flaxman, trop peu connu de ce côté-ci du détroit et dont

les écrits, mûris par la méditation et par la pratique, ont encore plus contribué que ceux de l'Allemand Schlegel, à rectifier les idées que nous avait imposées le sensualisme du dix-huitième siècle. Ce fut lui qui prit la courageuse initiative de décomposer cette auréole trop séduisante et d'abaisser ce piédestal que l'école des Carraches avait élevé à la hauteur et presque au-dessus de celui de Raphaël! L'analyse qu'il a faite des artifices employés par le Corrége pour obtenir, souvent aux dépens de la correction du dessin, les effets magiques dont il sait voiler ses faiblesses, est une espèce de réquisitoire tempéré contre son usurpation séculaire. Il convient que nul n'a tiré un parti si merveilleux des transitions de la ligne convexe à la ligne concave, pour produire des résultats où la légèreté se combine avec la grandeur; mais il lui reproche d'avoir trop abusé de la rondeur des formes et d'avoir trop souvent sacrifié la convenance et même la véritable grâce à son principe favori. Enfin il lui refuse la beauté idéale dans ses types, et ce ne sera certainement pas en présence de ses tableaux religieux, qu'on sera tenté de trouver ce jugement trop sévère. Il n'excepte même pas la Madeleine du fameux tableau de *saint Jérôme*, et il ne lui reconnaît d'autres charmes que ceux qui tiennent au prestige du clair-obscur ou aux teintes suaves et vaporeuses de la carnation. Il aurait pu ajouter que l'artiste a compris encore moins le caractère rude et ascétique de saint Jérôme, bien qu'il ait fait de louables efforts pour y atteindre. Ce genre d'idéal était tellement

étranger à ses conceptions, que, dans une de ses œuvres les plus admirées, dans celle qu'il peignit, trois ans avant sa mort, pour la confrérie de saint Pierre martyr, il fut réduit, par la disette de ses propres inspirations, à tracer la tête de saint Jean-Baptiste d'après une tête de Faune ! Celle de saint George, dans le même tableau, n'est pas beaucoup plus satisfaisante et elle suffirait pour mettre hors de doute l'impuissance du Corrége, je ne dis pas seulement à exprimer, mais à concevoir cette autre espèce d'idéal dont la légende de cet héroïque martyr nous offre la réalisation la plus parfaite.

Il fut un temps où l'on était tenu, sous peine de déchéance, de se livrer à des transports d'admiration conventionnelle devant la *Nuit du Corrége*, quand on visitait la Galerie de Dresde. Aujourd'hui l'on s'arrête encore devant ce prétendu chef-d'œuvre, mais sans être dupe du culte superstitieux dont cette composition peu mystique fut si longtemps l'objet, surtout de la part de ceux qui ne croyaient pas à la vérité du mystère qu'on y a très pittoresquement représenté. Il y avait pour eux un autre mystère plus intéressant et représenté plus pittoresquement encore, c'était celui de la lumière sortant du corps de l'enfant pour éclairer toute la scène. Nous avons déjà vu que Lorenzo Lotto, issu d'une école plus initiée que celle de Parme au symbolisme de l'art, avait traité religieusement le même sujet ; mais les problèmes symboliques n'étaient ni du goût, ni de la compétence du Corrége, et son génie, très-puissant dans la sphere

qui lui était propre, pénétrait rarement, quand il en sortait, plus avant que la dernière couche de ses couleurs.

Son sujet de prédilection, dans le Nouveau Testament, fut évidemment et nécessairement la Madeleine, non pas à cause du rôle sublime qu'elle joue dans la narration évangélique, ni à cause de sa pénitence plus sublime encore, mais parce qu'elle caressait son imagination à titre de pécheresse attrayante que la magie de son pinceau pouvait revêtir de tous les charmes propres à la faire absoudre de ses faiblesses. Aussi a-t-il épuisé sur elle toutes les ressources de son art, comme s'il avait eu à satisfaire un impérieux besoin de son cœur ou à éterniser un doux souvenir. C'est surtout dans le tableau appelé très-improprement *le saint Jérôme*, que cette préoccupation ou plutôt cette obsession se montre dans toute sa force. Jamais l'artiste n'a poussé plus loin la science des ondulations, en traçant les courbes d'un corps souple et délicat, jamais il n'a mis plus de grâce dans les poses de ses figures; et, s'il ne concentre pas sur celle-ci toute la lumière, du moins il concentre sur elle tout l'intérêt, car la balance n'est pas égale entre les deux moitiés de la composition, vu que le regard se fixe, comme par enchantement, sur le visage radieux de la Madeleine placée entre l'enfant Jésus qui joue avec sa belle chevelure et le petit saint Jean qui joue avec son vase de parfums. On voit que l'imagination enjouée de l'artiste se préoccupait peu du côté sérieux ou mystique de son sujet.

Cette antipathie est encore plus manifeste dans son autre *Madeleine* amoureusement couchée sur le gazon et absorbée par la lecture d'un livre qu'on ne supposerait pas être l'évangile, si les conjectures étaient déterminées par l'impression générale que produit cette élégante pécheresse sur laquelle on n'aperçoit aucune trace de mortification ni de modestie, du moins dans son costume, et qu'on prendrait volontiers pour une muse égarée, si elle était un peu plus chastement vêtue. Mais il faut nous hâter d'ajouter que cette œuvre équivoque ne fut pas une création spontanée de l'artiste, mais lui fut, en quelque sorte, imposée par un concours de circonstances impérieuses qui étaient propres à lui tenir lieu d'inspirations. Titien venait de peindre, pour le duc de Mantoue, cette ravissante *Madeleine* du Musée National de Londres, regardée justement comme le chef-d'œuvre de sa première manière, et son magnifique patron qui voulait aussi devenir celui du Corrége, avait eu l'idée d'employer séparément leurs pinceaux, pour traiter librement ce sujet attrayant, abstraction faite de toute pieuse destination et en ne tenant compte que de l'intérêt purement poétique et pittoresque. Vers le même temps, les seigneurs de Correggio, dont le patronage, sans être aussi brillant, était plus cordial, faisaient des préparatifs disproportionnés à leur fortune, pour la réception de l'empereur Charles-Quint et chargeaient leur artiste favori de décorer l'appartement dans lequel l'arbitre des destinées de l'Italie devait recevoir l'hospitalité. Mais

cette spéculation bienveillante resta sans effet, et ni le tableau de la *Madeleine*, ni les autres chefs-d'œuvre sortis de la même main, ne purent captiver l'attention de ce despote qui distribuait ses faveurs aussi capricieusement que les couronnes.

Mais, à défaut du patronage impérial, le Corrège, dont la carrière allait bientôt finir, eut celui de la dynastie de Mantoue dont le chef lui fit alors exécuter cette série de nudités mythologiques avec lesquelles les productions analogues du pinceau de Titien peuvent seules soutenir la comparaison :

*Non nostrum inter vos tantas componere lites.*

On a dit que le marquis de Mantoue, qui aspirait à un titre plus élevé, comme vassal de l'empire, et qui l'obtint en effet, avait eu la pensée de charmer son seigneur suzerain en lui offrant, à l'occasion de son couronnement, ce qu'il y avait de plus propre à flatter la délicatesse de son goût. Si telle était en effet la destination de ces chefs-d'œuvre de sensualité pittoresque, il n'est pas étonnant que l'artiste ait fait tous ses efforts pour se surpasser lui-même et pour surpasser son rival, dont le pinceau, soudoyé par plusieurs dynasties à la fois, accomplissait alors, pour leur suprême délectation, ses premiers prodiges de naturalisme transcendental. Sous ce rapport, le Corrége ne pouvait pas l'égaler, parce qu'il mettait, dans ce genre de compositions, quelque chose de plus aérien, je dirais presque de plus *idéal*, si je ne craignais de profaner ce mot. Sa *Vénus* et sa *Danaé*,

placées à côté des mêmes figures peintes par Titien, font l'effet d'être pétries d'une tout autre substance et d'être régies par de tout autres lois. On ne conçoit pas que celle de la gravitation existe pour elles, ni que le fluide qui circule dans leurs veines soit le même que celui des lourdes créatures terrestres. Il en faut dire autant de la *Léda*, sur laquelle on a épuisé toutes les formules d'admiration; et l'on peut croire que le tableau dans lequel l'artiste, poussant la magie du clair-obscur jusqu'à ses dernières limites, a représenté les amours de Jupiter et d'Io, devait exciter le même enthousiasme, avant les mutilations mal réparées que lui infligèrent les scrupules peu héréditaires d'un prince qui ne comprenait pas les priviléges des Dieux et de leurs représentants sur la terre.

Tous les ouvrages, religieux ou mythologiques, exécutés par le Corrége dans la dernière période de sa carrière, c'est-à-dire de 1524 à 1534, date de sa mort, ne purent jamais le distraire de sa grande préoccupation, je veux dire la coupole de la cathédrale de Parme, qui offrait à son génie un champ encore plus vaste que la coupole de Saint-Jean. De plus, le sujet, qui devait être *l'Assomption de la Vierge*, se prêtait mieux, par son caractère triomphal, aux qualités spéciales du pinceau de l'artiste et à la tournure de son imagination. Aussi la disposition des groupes et les effets de lumière sont-ils combinés de manière à produire sur le spectateur qui lève les yeux vers cette voûte, une impression éblouissante qui, dans

l'intention de l'artiste, devait ressembler à une vision, autant qu'un phénomène naturel peut ressembler à un phénomène mystique.

Le problème était au-dessus de ses forces, et, si la solution qu'il en donna fut si universellement applaudie, ce fut parce qu'on commençait à perdre de vue les conditions essentielles de cet ordre de représentations, telles que les avait révélées et appliquées Fra Angelico da Fiesole. Dans la coupole de saint Jean, le Corrége n'avait placé qu'un petit nombre de personnages. Il crut qu'en mettant dans celle-ci une multitude de vieillards, d'enfants et de femmes suspendus au milieu des nuages, il augmenterait, dans une proportion géométrique, le genre d'effet qu'il se proposait de produire au moyen de ses savantes combinaisons d'optique, surtout s'il parvenait à donner à toutes ces physionomies l'expression de joie céleste qui devait les faire harmoniser entre elles.

Cette dernière condition n'est pas celle que l'artiste a le mieux remplie. Cette allégresse exubérante et presque impétueuse avec laquelle les élus et surtout les anges s'associent, les uns par leurs cantiques, les autres par leur musique enfantine, au triomphe de la future reine des cieux, n'est pàs assez conforme à la double notion de glorification et de béatitude, en prenant ces deux mots dans l'acception que leur a donnée l'auteur de *la Divine Comédie*. Mais l'exemple des peintres qui avaient puisé là leurs inspirations, n'était plus bon à suivre pour ceux qui, comme le Corrége, s'étaient lancés dans la voie du perfectionnement

scientifique et pittoresque ; et l'on est obligé de convenir que, sous ce double rapport, ses conquêtes furent immenses. J'ajouterai que, dans cette coupole, qui donne de si justes prises à la critique, ces conquêtes sont constatées plus victorieusement que dans aucune autre de ses œuvres, ce qui s'explique par le grand nombre d'études préliminaires par lesquelles il voulut préluder à l'accomplissement de cette grande tâche ; car la grandeur est un attribut qu'on ne peut pas lui refuser sans injustice, pourvu qu'on ne prenne pas ce mot dans un sens trop relevé. Il y a de la grandeur dans la conception et dans l'ordonnance ; il y en a dans l'ordre merveilleux qui éclaire et domine cette confusion apparente, dans la savante unité qui fait tout converger vers l'action centrale, même les apôtres placés entre les fenêtres, et dont l'intervention serait plus digne, si elle était plus calme. Enfin, il y a une grâce vraiment inimitable dans tous ces anges, dans ceux qui soutiennent la Vierge dans son mouvement d'ascension, dans ceux qui portent des flambeaux ou des instruments de musique, mais plus particulièrement dans ceux que l'artiste a peints sur les quatre pendentifs, pour servir de cortége aux quatre patrons de la ville de Parme.

La conclusion à tirer de cet ensemble d'appréciations, c'est qu'il est difficile de résumer ou même de concilier les impressions diverses et presque contradictoires que produit la vue de cette œuvre non moins originale que grandiose, dans l'exécution de laquelle son auteur s'est soustrait, autant que le per-

mettait son art, aux lois impérieuses de l'espace et de la matière. En le comparant avec ses deux principaux modèles, Léonard de Vinci et Michel-Ange, on trouvera que, pour la sublimité des conceptions, il est resté loin derrière eux, bien qu'il ait été parfois le rival du premier pour la grâce et le rival du second pour la science des raccourcis. Il y a cependant, en dehors de cette comparaison ou de toute autre, une formule à dégager, pour assigner au Corrége la place qui lui appartient dans l'histoire de l'art. Si la prééminence lui est justement contestée dans tout ce qui tient à l'élément idéal ou à l'élément scientifique, il y a un autre élément qui lui a dû des applications et des développements inconnus avant lui, et cet élément, qui flotte, pour ainsi dire, sur la limite des deux autres, est l'élément musical, dont la prépon dérance ou la co-existence avec les autres éléments, se retrouve dans l'histoire de tous les grands coloristes, dans celle de Léonard et de Fra Bartolomeo, comme dans celle de tous les peintres de la grande école Vénitienne. Mais le Corrége a prouvé plus invinciblement qu'aucun d'eux, l'affinité mystérieuse qui existe entre les organes de la musique et des couleurs, s'il est vrai que, pendant le dernier sommeil qu'il eut immédiatement avant sa mort, il ait rêvé qu'il avait retrouvé Palestrina dans le ciel et que cette rencontre avait été pour lui comme les prémices de la béatitude éternelle.



# CHAPITRE XXVII.

## ÉCOLE DE BERGAME.

Ses relations avec Venise. — Patronage de Barthélemi Coleone. — Son caractère. — Ses exploits. — Monuments construits par ses ordres ou sous ses auspices. — Alexandre Martinengo Coleone. — Lorenzo Lotto. — Ses travaux à Bergame, à Venise et dans la Marche d'Ancône. — Sa mort à Lorète. — Brescia et le peintre Moretto.

Je ne sais pas si je pourrai justifier aux yeux de mes lecteurs le titre ambitieux que je donne à ce chapitre. Il n'y a pas eu d'école Bergamasque proprement dite ; mais il y a eu à Bergame des noms immortels dans les arts comme dans les lettres, et l'on peut dire que nulle cité Italienne n'a été mieux partagée sous le rapport du patronage. Aujourd'hui encore, en parcourant cette ville si déchue de son ancienne splendeur, on retrouve à chaque pas l'empreinte qu'y ont laissée des hommes illustres dans tous les genres, des hommes de Dieu, des hommes

de génie et des hommes de guerre. Mais en devenant sujets de la République Vénitienne, les Bergamasques ne perdirent pas seulement leur indépendance politique; l'influence ou plutôt la conquête étrangère se fit sentir jusque dans les productions artistiques, et leur position limitrophe entre deux États rivaux, dont les traditions en matière d'art différaient autant que leurs systèmes de gouvernement, les ayant fait pencher tantôt vers l'école Vénitienne et tantôt vers l'école Lombarde, ces oscillations donnèrent lieu, non pas à des œuvres éelectiques, comme cela serait arrivé chez un peuple en décadence, mais à des produits mixtes que le goût le plus sévère n'a jamais désavoués. Avant la fondation de l'école Milanaise par Léonard de Vinci, tous les peintres de Bergame et de Brescia, dominés par l'ascendant que Bellini avait pris dans les provinces de terre ferme comme dans la capitale, allaient faire leur apprentissage ou sous ses auspices immédiats ou du moins dans sa sphère d'influence, et après avoir familiarisé leur imagination avec ses types et leur pinceau avec sa touche, ils rapportaient dans leur patrie, non pas des reproductions serviles, mais des œuvres vitales, où la puissance d'imitation était pour ainsi dire absorbée par la puissance d'assimilation. Cette indépendance relative se manifesta surtout dans cet André Previtali, dont nous avons parlé ailleurs, et qui, à force de se perfectionner dans la direction que lui avait imprimée Bellini, son maître, finit par le surpasser, à certains égards, et fut sur le point de fonder à Bergame une

école rivale de celle de Léonard. Mais l'habitude de tourner les yeux vers Milan, pour demander des sculpteurs et des architectes quand il s'agissait d'éterniser des souvenirs pieux ou patriotiques, fit peu à peu perdre de vue les artistes Vénitiens restés jusqu'alors à peu près sans concurrents. Bientôt cette infidélité s'étendit à toutes les branches de l'art, et quelques années s'étaient à peine écoulées depuis la mort de Bellini, que déjà un des disciples de Léonard arborait son drapeau victorieux à Bergame, et inaugurait, pour ainsi dire, une ère nouvelle, sous le patronage d'une famille à laquelle il ne manquait rien du côté des traditions domestiques pour jouer ce rôle avec autant d'intelligence et de générosité que les dynasties les mieux pourvues de ce genre de popularité.

Le fondateur de cette famille, celui qui avait eu le mérite de donner la première impulsion au génie local, fut ce Barthélemi Coleone, dont le caractère magnanime et dominateur est si admirablement rendu dans le monument vraiment héroïque que lui ont érigé la reconnaissance et l'admiration des Vénitiens. Mais ce monument ne l'immortalise qu'au point de vue de la gloire militaire et des qualités physiques correspondantes, qui dépassèrent tellement en lui la mesure commune qu'il y aurait eu matière à faire de lui un personnage homérique ou même mythologique[1]. Et quand on y aurait ajouté la louange qui

1. Son biographe le peint admirablement : « *Saldo passo, vista superba risplendente per le ricche armi e pennacchi soprà no-*

lui revient pour la protection intelligente qu'il sut accorder aux arts, on serait encore bien loin d'avoir rendu complète justice à cette nature à la fois si droite et si passionnée, si impétueuse dans toutes ses poursuites, y compris celle du vrai, si capable de dévouement et de désintéressement avec ses amis, de pardon et d'appréciation généreuse envers ses ennemis, en un mot, si richement douée de tous les nobles instincts du cœur et de l'esprit, qu'indépendamment de l'héroïsme de son caractère, il y aurait encore lieu à placer Barthélemi Coleone parmi ceux qui ont mérité de laisser un long et bon souvenir dans la mémoire des hommes.

Dans un siècle où les condottieri occupèrent une si grande place et eurent souvent besoin de se faire pardonner bien des choses à force d'exploits guerriers, on peut dire de lui encore plus justement que du grand Sforza, son compétiteur et son ami, qu'il atteignit l'idéal de sa profession, non-seulement par la justesse de ses combinaisons stratégiques, par son intrépidité et son sang-froid dans les périls, par l'ardeur et la confiance qu'il savait inspirer aux siens; mais encore et surtout, parce que, comme Épaminondas et quelques autres grands hommes, il offrit à ses contemporains le spectacle si rare et si attrayant de *l'extrême valeur jointe à l'extrême bénignité, remplissant, pour ainsi dire, tout l'entre-deux*[1]. Bien dif-

*bil corsiere.... Occhi neri, nella guardatura ed acutezza del lume vivi, penetranti, terribili.* »

1. C'est ainsi que Pascal caractérise Épaminondas.

férent de Piccinino, qui maudissait Dieu et tous les Saints quand il était battu, et même de l'Alviane qui, tout en cultivant les lettres jusque dans le tumulte des camps, n'en était pas moins, dit Burrigozzo, un grand blasphémateur[1]. Coleone respectait et faisait respecter autour de lui non-seulement les croyances populaires qui étaient aussi les siennes, mais tout ce qui tenait au culte public et aux dévotions locales, montrant une déférence pleine d'amour pour les serviteurs des pauvres, et réglant son estime et son admiration pour les ordres religieux, non sur leur science théologique, mais sur l'importance qu'ils attachaient au salut des âmes et aux œuvres de miséricorde.

Et il ne faut pas croire que ceci fut seulement un pieux délassement pour ses vieux jours ou une noble expiation des prévarications de sa jeunesse. Mûri avant le temps par les plus rudes épreuves, circonvenu dès le berceau par des spoliateurs et des traîtres, jeté en prison avec sa mère par les assassins de son père, il ne garda de ce souvenir qu'un redoublement de tendresse filiale pour la compagne de sa captivité, qu'il eut ensuite le bonheur de serrer souvent contre son cœur après ses victoires. Quant aux injures paternelles qui étaient aussi les siennes et celles de sa famille, non-seulement il ne songea point à les venger, mais par un excès de générosité, dont l'histoire des peuples les plus chrétiens offre bien peu d'exemples,

1. *Storia di Milano*, di Giov. A. Prato, anno 1516.

il ne craignit pas d'élever à des postes de confiance les fils et les petits-fils des meurtriers de son père, croyant fermement que ce remède était le plus infaillible de tous contre le fléau des haines héréditaires.

S'il lui était aussi facile d'être magnanime pour ses ennemis, il lui en coûtait encore moins de l'être pour ses émules de gloire, aimant à faire hautement leur éloge et distinguant les plus dignes en plaçant leurs portraits dans sa maison. Ce fut par cette ouverture de cœur qu'il parvint à conquérir si bien celui de François Sforza, qu'il se forma entre ces deux grands hommes une amitié ou plutôt une fraternité d'armes, la plus chevaleresque qui fut jamais. Née d'une estime et de services réciproques, elle grandit par suite de la courte guerre qu'ils eurent ensemble et dont Coleone sortit vainqueur à Caravaggio, parce qu'à la terreur de son nom et de son choc il ajouta pour la première fois la terreur de ses bombardes qui, jusque-là, n'avaient été employées que pour l'attaque ou la défense des places fortes. Jamais peut-être, depuis les beaux jours de Rome, l'Italie n'avait vu aux prises deux adversaires si dignes l'un de l'autre. Aussi, quand le vieux Sforza sentit approcher sa fin, confia-t-il à son ancien rival, devenu son puissant voisin, la garde de ses enfants en bas âge, et sa veuve Bianca poussa la confiance encore plus loin, puisqu'elle invita Coleone à venir gouverner le duché de Milan pour son pupille.

Il serait injuste d'exiger pour une vie comme la

sienne l'unité de but ou l'unité de drapeau. L'opinion publique de son temps était satisfaite pourvu qu'il ne déshonorât pas son caractère et sa profession par des spéculations ignobles, et ne lui demandait pas une fidélité à toute épreuve envers une république ou une dynastie insolente; car on savait que l'insolence était un tort inexpiable à ses yeux, et qu'autant il était doux avec les humbles, autant son regard était foudroyant et sa voix tonnante avec les superbes. Il n'avait fallu qu'une parole hautaine du dur provéditeur Gérard Dandolo pour le décider à rompre momentanément avec Venise, la ville chérie de Thisbé Martinengo, sa femme, qui aurait voulu qu'il la servît toujours, parce que ses services y étaient surtout récompensés par des témoignages publics de reconnaissance et d'estime, par des fêtes dont il était à la fois le héros et le plus bel ornement, par des honneurs qui surpassaient ceux qu'on rendait aux rois étrangers, enfin par des marques de confiance qui finirent par devenir tellement excessives que son dernier conseil à la République fut de ne jamais remettre entre les mains de personne des pouvoirs aussi étendus que ceux dont on avait eu l'imprudente générosité de l'investir.

A dater de 1458, Bergame devint pour lui le siége d'une espèce de vice-royauté, dont les attributions presque souveraines n'auraient pas pu être exercées plus noblement, si elles avaient été héréditaires. De là, il fut permis à l'aigle de descendre de son aire avec ses trois aiglons, et de faire irruption en Romagne ou

en Toscane pour rétablir des exilés dans leur patrie. Ce fut alors qu'il remporta sa belle victoire de la Ricardina qui mit le dernier sceau à sa réputation militaire. Dès son début dans la carrière, il avait passé pour intrépide; après avoir battu les Français dans une rencontre et fait prisonnier Renaud Dresnay, leur capitaine, il passa pour terrible, dit naïvement son biographe; mais, après la journée de la Ricardina, il fut reconnu pour invincible. Lui-même fut plus joyeux de ce succès que d'aucun autre, à cause de la brillante valeur qu'y déployèrent ses trois fils adoptifs, Gérard, Gaspard et Jacques Martinengo. Aussi lui étaient-ils doublement chers comme membres de sa famille et comme ses compagnons d'armes; car, à ses yeux, la paternité militaire n'était pas moins sacrée que la paternité naturelle, et son cœur adoptait quelquefois plus vite que sa raison. Ne l'avait-on pas vu, le jour même de son mariage, prêter la dot qu'il venait de toucher, à trois officiers qui se disaient pauvres et qui passèrent dès le lendemain à l'ennemi?

*Otium cum dignitate et pietate*, telle parut être la devise de cet homme admirable pendant la dernière période de sa vie qui en fut aussi la plus belle. Mais ce repos, que lui ménagea la reconnaissance des Vénitiens, ne fut jamais que relatif, et il en sortait encore à soixante-dix ans pour défendre ses amis ou ceux de la République[1]. Lui aussi pouvait dire qu'une âme

1. Ce fut à ce titre que le duc de Bourgogne réclama et obtint ses services.

guerrière est toujours maîtresse du corps qu'elle anime; et cela était d'autant plus vrai de la sienne que les progrès de l'âge étaient neutralisés par les progrès de sa piété qui conserva jusqu'à la fin son caractère chevaleresque comme dans un héros de croisade. Aussi le pape Paul II le choisit-il pour commander celle qui se prêchait alors contre les Turcs et que la mésintelligence des princes fit avorter. La chrétienté aurait eu peut-être un nom de plus à inscrire à côté de ceux de Godefroy de Bouillon et de Tancrède; en tout cas, elle aurait eu un beau souvenir de plus et sans doute aussi quelques expiations de moins.

Voilà surtout en quoi il faisait consister la dignité de son repos: à se tenir toujours prêt, jusqu'à son dernier souffle, à servir l'Église et ses amis; et ceci n'était pas l'effet d'un zèle improvisé dans ses derniers jours pour faire oublier les prévarications échappées à la vie licencieuse des camps. Non-seulement ses fautes ne nuisirent jamais à sa foi, mais il sut si bien concilier le culte de la vérité avec celui de la gloire que ses conseils de guerre se changeaient souvent en conciliabules philosophiques où de grandes questions étaient discutées en sa présence, sans qu'il y intervînt autrement, dit son biographe, que pour les terminer par des solutions simples et chrétiennes, s'appuyant toujours, en vrai soldat de la foi, sur l'autorité de la sainte Église catholique. Dans sa vie intérieure où l'extrême vigilance le disputa toujours à l'extrême frugalité, la sainteté de Thisbé Martinengo, sa femme,

avait fini par effacer toutes les autres influences, et il y eut une dernière phase qui offrit en lui le mélange de l'homme de guerre, de l'homme de goût et du pénitent. La nature des infidélités sur lesquelles portait principalement son repentir, lui ayant donné l'idée de faire venir de Sinigaglia des reliques de Sainte Marie-Madeleine, comme pour avoir plus présentes à l'esprit les paroles consolantes qui furent adressées à cette fameuse pécheresse, il lui fit bâtir un oratoire à son château de Rumano, près de Bergame; et ce ne fut que la moindre des fondations pieuses par lesquelles il transforma cette résidence favorite en une espèce d'Escurial où il partageait son temps entre les exercices pieux et les exercices militaires, entouré de sa double milice de guerriers et de moines, sa vieille et sa jeune garde, qui lui représentaient ses souvenirs et ses espérances.

Rumano, qui n'avait été qu'un simple château fort quand son ami Sforza lui en avait fait don, devint bientôt une petite ville élégante avec une place ornée de beaux édifices qui se prolongeaient jusqu'à la porte orientale, et parmi lesquels on distinguait l'église bâtie par Coleone en l'honneur du Prince des Apôtres. Dans les campagnes d'alentour, il faisait exécuter tous les travaux qui pouvaient ajouter au bien-être des habitants; le sol se fertilisait par des cours d'eau qui facilitaient les irrigations; les bains si salubres de Trescorre devenaient plus accessibles à toutes les classes de la population; c'était un échange continuel de bienfaits et de bénédictions. S'agissait-il de rece-

voir des visiteurs étrangers, grands seigneurs ou souverains, que la curiosité ou l'admiration attirait auprès de lui dans ses vieux jours, c'était à Malpaga, autre château à sept milles de Bergame, qu'il allait traiter royalement ses hôtes avec sa superbe escorte de six cents cavaliers, la plupart blanchis avec lui sous le harnois et tellement dévoués à leur chef, qu'on les voyait encore, ou du moins leurs débris, servir quatorze ans après sa mort, sous sa bannière et sous son nom.

Que dirai-je de la pieuse magnificence qu'il déploya dans son château de Martinengo où il fit bâtir à grands frais des couvents et des églises pour les sœurs de Sainte-Claire et pour les religieux de Saint-François, car il ne démentit jamais sa prédilection pour les ordres sévères et contemplatifs ? Quant aux œuvres d'art, dont il fit successivement décorer ses palais et les édifices sacrés qui en obstruaient pour ainsi dire les approches, elles ont été ou livrées sans défense aux ravages du temps ou ensevelies sous les décombres ; c'est à peine si on en trouve encore quelques débris dans le vieux château de Malpaga.

Mais il y avait auprès de Bergame, sur les rives du Serlio, un autre monument que sa tendresse paternelle avait érigé à Medea, la plus jeune et la plus chérie de ses filles ; et ce monument n'était ni une pyramide, ni un cippe funéraire, ni un génie en pleurs éteignant un flambeau ; c'était le couvent des Dominicains dit *della Basella*, fondé et doté par le père, en vue du soulagemeut que des prières perpé-

tuelles procureraient à l'âme de son enfant, dont le tombeau, exécuté par un sculpteur à peine sorti de l'adolescence et parvenu depuis à une grande célébrité, produisait, par le parfait accord du style avec le souvenir et le lieu, une impression indéfinissable sur le spectateur le plus indifférent. Ce sculpteur si célèbre était ce même Omodeo qui finit par identifier sa destinée avec le dôme de Milan, et qui, avant d'avoir accompli sa vingtième année, inaugurait, par un chef-d'œuvre de grâce et de pureté toute virginale, sa brillante et laborieuse carrière. Aujourd'hui, ce monument sépulcral, s'il est permis de donner un nom si pompeux à un ouvrage si simple, a passé, du couvent supprimé des Dominicains de la Basella, dans l'église de Saint-Jean Baptiste à Bergame, bâtie du vivant de Coleone pour recevoir sa dépouille mortelle, et ornée de sculptures élégantes, au centre desquelles s'élève sa statue équestre, calme et imposante, comme le héros vieilli avait dû paraître au jeune artiste, et non plus dans cette attitude fière et martiale que la puissante imagination d'André Verocchio avait saisie sur des traditions vivantes et respectueusement recueillies. Ce fut ainsi que Bergame, bien que relevant de la République de Venise, commença à chercher ses artistes dans l'école Milanaise, en attendant qu'elle pût en produire de son propre fonds. Pendant qu'Omodeo travaillait à la chapelle sépulcrale de Barthélemi Coleone, Bramante arrivait d'Urbin à Milan, et les Bergamasques, voyant la grande vogue dont il jouissait parmi leurs

voisins, l'appelaient à leur tour, en 1486, pour exécuter sur la façade principale du palais public des peintures à fresque qui ont disparu depuis longtemps, ainsi que les tableaux qu'il peignit pour les églises, entre autres une *Déposition de croix* qui fut longtemps admirée dans une des chapelles de l'église de Saint-Brancas. L'influence de Léonard, longtemps combattue par André Previtali, qui remplit de ses œuvres et de celles de ses élèves la plupart des églises de Bergame, ne s'y manifesta pleinement que vers le commencement du seizième siècle sous les auspices d'Alexandre Martinengo Coleone, petit-fils, par sa mère, du héros dont nous avons voulu esquisser le portrait, et fils de ce Gérard Martinengo qui avait si vaillamment combattu à la Ricardina, et qui, pour prix de sa valeur et de son dévouement, était devenu, comme ses deux frères, Jacques et Gaspard, le gendre de son général. De cette fusion des deux familles, Coleone et Martinengo, sortit une race héroïque et intelligente dont l'histoire a l'air d'un récit fabuleux, tant les prodiges y abondent, et chez laquelle l'illustration de la science et de la sainteté ne fut pas moindre que celle de la gloire militaire. Le livre d'or du patriciat vénitien n'a pas de nom qui resplendisse d'un éclat plus vif et plus durable, et comme l'apogée de cette splendeur coïncide exactement avec l'époque des plus belles créations artistiques dans les villes où cette famille exerça son patronage, il s'ensuit que l'histoire de l'art à Bergame et à Brescia se trouve inti-

mement liée à celle des Martinengo, dont les uns repoussaient, par leur bon goût et leur piété, l'invasion de la décadence au dedans, pendant que les autres repoussaient par leur courage l'invasion des Turcs au dehors[1].

Le peintre auquel Alexandre Martinengo donna la préférence sur tous les autres, fut ce Lorenzo Lotto dont les productions gracieuses se trouvent dans toutes les collections de quelque importance, et dont l'histoire est pleine d'obscurités et de vicissitudes sur lesquelles Vasari, toujours fidèle à son dédain pour l'école Lombarde, a jeté très-peu de lumières. On serait même tenté de croire qu'il a voulu dérouter ses lecteurs, en taisant le nom de son véritable maître qui fut certainement Léonard, pour y substituer ceux de Bellini, de Palma et de Giorgione, dont les ouvrages purent bien exercer sur lui quelque influence, mais dont il ne fut jamais le disciple. Tout ce qu'on pourrait admettre, c'est qu'il put faire un premier apprentissage sous son compatriote André Previtali[1], et qu'avant de se laisser absorber par la nouvelle école Milanaise, il eut une première manière, fruit des oscillations entre les deux tendances auxquelles il fut alternativement soumis. Les ouvrages de cette première manière ne se

1. J'ai parlé ailleurs des exploits incroyables de cette famille dans les guerres contre les infidèles. Voir le Ier vol., p. 535.

2. Lorenzo Lotto a mis *Venetus* au bout de son nom dans quelques tableaux qu'il peignit hors des États vénitiens. On comprend que cela ne prouve nullement qu'il soit né à Venise.

trouvent ni à Milan ni à Bergame, mais dans la Marche Trévisane, et l'époque de leur exécution paraît avoir coïncidé avec le long séjour que fit Léonard en Toscane après l'expulsion de Louis le Maure. Je me contenterai de citer le tableau de l'église paroissiale de Sainte-Christine dans le district de Trévise, et celui d'Asolo dans la chapelle du baptistère, tous les deux remarquables, mais surtout le dernier, par une certaine grâce naïve qui n'exclut pas encore la sévérité des types, et qui fait regretter que Lorenzo Lotto, naturellement doué de facultés si exquises, n'ait pas gardé jusqu'à la fin le même équilibre entre les traditions des deux écoles.

Entre son tableau d'Asolo (1506) et les ouvrages importants qu'il exécuta en 1512 dans la Marche d'Ancône, se trouve une lacune de six années qui furent sans doute passées en Lombardie, et virent éclore un bon nombre de ces gracieuses compositions qui donnèrent tant de vogue à son pinceau[1], et dans lesquelles on ne sait s'il faut admirer davantage les portraits agenouillés ou les demi-figures de saints et de saintes si admirablement caractérisées.

Il est probable que la terreur répandue par les armes françaises dans les villes Lombardes après le massacre de Brescia, ne fut pas étrangère à la résolution qu'il prit en 1512 d'aller chercher dans quel-

1. Tassi dit qu'il y avait au palais Borghèse un tableau de Lotto, daté de 1508, et représentant la Vierge avec saint Jérôme d'un côté, et de l'autre, un saint évêque qui lui présente un cœur.

que couvent de la Marche d'Ancône le calme nécessaire à sa pieuse et timide imagination. Jamais on n'avait vu hors du cloître un artiste si antipathique aux passions du siècle, et si dévoré du besoin des aspirations ascétiques; aussi pendant ses divers séjours dans cette partie de l'Italie, qui paraît avoir eu pour lui un attrait tout particulier, le trouvons-nous toujours travaillant chez les moines de saint Dominique ou de saint François, s'inspirant de leurs prières et des siennes, et suppléant par ces inspirations à ce qui pouvait lui manquer encore du côté de l'enseignement positif. Pour se faire une idée de l'essor que prit alors son talent, il faut voir, dans la petite ville d'Iesi près d'Ancône, les peintures qu'il exécuta pour les Frères mineurs dans l'église de Saint-Florian, où il représenta le martyre de sainte Catherine avec cette verve pleine d'onction qu'on retrouve dans toutes ses compositions légendaires, surtout dans celles de petites dimensions qui, se rapprochant plus de la miniature, ouvraient un champ plus libre à sa mystique imagination. Aussi a-t-il voulu reproduire sur la *Predella*, dans des proportions extrêmement réduites et avec une incomparable finesse de pinceau, la scène imposante qui fait le sujet du tableau principal : sainte Catherine miraculeusement immobile, quand on veut la traîner vers un lieu de prostitution. Les compartiments où elle est représentée priant au tombeau de sainte Agathe et devant le préfet de la ville, ne sont pas moins admirables, et nous aurons occa-

sion de signaler d'autres ouvrages non moins parfaits du même maître dans lesquels, grâce à l'exiguité des dimensions, il a pu réaliser son idéal sans tomber dans ses défauts habituels, qui sont l'indécision et la mollesse des poses, une certaine maigreur dans la ligne de dessin.

Un document cité par Tassi prouve que Lorenzo Lotto fut appelé à Bergame en 1513 par cet Alexandre Martinengo Coleone dont nous avons déjà parlé, et qui voulait laisser aux Dominicains que son héroïque aïeul avait tant aimés, *un souvenir qui, en éternisant son nom, fût en même temps agréable à Dieu, honorable pour lui-même, objet de satisfaction et d'émulation pour les autres* [1]. Ce souvenir était un grand tableau qui devait décorer le grand autel de l'église de Saint-Dominique et dont le donataire ne voulait confier l'exécution qu'à Lorenzo Lotto [2], soit à cause de la popularité que lui avaient acquise ses travaux antérieurs, soit à cause de son aptitude à se pénétrer de la pieuse pensée dans laquelle cette œuvre devait être conçue; car le document précieux conservé textuellement par Tassi nous atteste que l'on commença par invoquer l'assistance du Rédempteur, de la bienheureuse Vierge Marie, de saint Étienne, premier martyr, du patriarche Dominique et de toute

1. Satis compertum habens nemini diu vivere licere, sed relinquendum esse aliquid quod vixisse testetur, aliquid scilicet quod Deo gratum foret sibique condignum ac cæteris jucundum et laudabile exemplum, etc. Tassi, vol. I, p. 158.

2. *Ibid.*, p. 119.

la cour céleste, pour faire descendre les inspirations d'en haut sur l'artiste chargé d'accomplir cette tâche religieuse et patriotique, qui fut sans doute interrompue par des obstacles bien puissants, puisqu'elle ne fut achevée qu'en 1517, c'est-à-dire quatre ans après la convention dont nous avons parlé.

Or, cette interruption coïncide précisément avec le départ de Léonard pour Rome, départ glorieux par l'insigne dévouement que lui montrèrent ses élèves, entre lesquels se trouvait un *Lorenzo* dont l'identité avec celui qui nous occupe est mise hors de doute, par ce simple rapprochement de dates. Qu'il ait accompagné son maître jusqu'au bout, ou qu'il se soit arrêté en route dans quelque couvent de ses hôtes favoris, pour donner à son âme les pures jouissances dont elle était si avide, c'est sur quoi il est impossible de se prononcer. En tout cas, son retour en Lombardie dut avoir lieu à peu près en même temps que celui de Léonard, et celui-ci disait son dernier adieu à l'Italie, l'année même où Lorenzo Lotto achevait enfin son grand tableau, sur lequel, malgré les quatre années d'intervalle, l'attente publique ne s'était aucunement refroidie.

Jamais peut-être, depuis qu'on avait porté en triomphe dans les rues de Florence la majestueuse Madone de Cimabue, on n'avait inauguré une œuvre d'art avec autant de solennité que celle-ci. Le jour où elle fut découverte aux yeux du peuple, non moins avide de satisfaire sa curiosité que sa dévotion, on marcha processionnellement dans les rues, comme

s'il s'était agi d'honorer une relique ou de conjurer un fléau ; et la popularité dont le peintre et son patron étaient déjà l'objet, s'éleva jusqu'à l'enthousiasme, dès qu'on put contempler de près, sur son trône surmonté d'anges sveltes et radieux, Marie véritablement pleine de grâces, et entourée de Saints parmi lesquels on distinguait, dans le saint Alexandre et dans la sainte Barbe, les portraits d'Alexandre Martinengo et de sa femme, l'un et l'autre d'une exécution si parfaite, et d'un caractère si bien en rapport avec le but et le ton général de l'ouvrage, que l'harmonie n'en était nullement troublée par cette intrusion. D'autres peintures, dans l'intérieur du couvent, servaient de complément à celle-là, et leur perte est d'autant plus regrettable qu'elles représentaient des légendes de la vie de saint Dominique et fournissaient sans doute une nouvelle preuve de la supériorité de l'artiste dans ce genre de composition. On en peut dire autant des fresques qu'il avait exécutées dans l'église des Franciscains, et qui étaient sans doute des répétitions ou des variantes de ce qu'il avait fait quelques années auparavant à Saint-Florian ; car ce qui le distinguait entre tous les peintres de son école et de son siècle, ce n'était ni la hardiesse ni la fécondité, mais la pureté angélique de son imagination.

Or, par un concours de circonstances favorables qu'il importe de ne pas perdre de vue, cette faculté devait trouver alors à Bergame un champ plus libre et un aliment plus homogène que dans la plupart des grandes cités italiennes. Le patronage de l'art

était exercé par une famille héroïque et pieuse, sous les auspices de laquelle les travaux d'architecture, de sculpture et de peinture prenaient un essor auquel les artistes indigènes ne pouvaient plus suffire, tant l'enthousiasme religieux des Bergamasques, redoublé par les calamités récentes, les rendait impatients et prodigues dans leur dévotion envers Dieu et envers leurs intercesseurs auprès de lui. Mais c'était surtout le culte de la Vierge qui se ressentait de cet élan général des cœurs, et la magnifique église de Sainte-Marie-Majeure recevait des embellissements proportionnés à la richesse des offrandes dont le trésor de la fabrique était, pour ainsi dire, surchargé. Aussi, quand la confrérie de la Miséricorde, dont la compétence s'étendait aux œuvres d'art qui avaient un but de propitiation, se réunit le 22 juillet 1521, afin de délibérer sur ce qu'il y aurait à faire, pour donner au grand autel toute la décoration que comportait la majesté du lieu, prit-elle la résolution de n'épargner ni dépenses ni démarches pour obtenir un résultat digne de l'attente publique, et surtout digne de celle qu'il s'agissait d'honorer; on voulait une image qui se distinguât non-seulement entre celles que possédait déjà Bergame, mais aussi entre celles que possédaient les autres villes d'Italie. On appela en consultation les artistes les plus renommés de la Lombardie, entre autres le vieux Bernard Zenale de Milan; et, quoiqu'on fût sous la domination de Venise, on sembla oublier qu'il y eût une école Vénitienne, ou plutôt, on repoussa instinctivement ses produits, déjà trop

fortement entachés de naturalisme. Quand les divers modèles, envoyés par les concurrents, eurent été dûment examinés et comparés entre eux, après avoir invoqué les lumières de l'Esprit-Saint et l'assistance de la Mère de Dieu [1], on décida que l'autel n'étant pas suffisamment éclairé pour un tableau, on y mettrait un grand rétable de cuivre doré, au centre duquel serait placée l'image resplendissante de la Reine des anges, et cette tâche, si convoitée par les artistes indigènes, fut dévolue à un sculpteur étranger, à Jean Simon d'Allemagne, qui travaillait alors à Pavie, et dont le modèle, en dépit des intrigues et des préventions locales, avait été jugé supérieur à ceux de tous ses rivaux [2].

En même temps que les sculpteurs et les peintres rivalisaient de zèle pour décorer les autels, un moine Dominicain, alors au début de sa célébrité qui devint bientôt européenne, donnait l'idée de décorer le sanctuaire d'un nouveau genre de chefs-d'œuvre, qui offraient quelque analogie avec les nielles et les mosaïques, mais qui ouvraient un champ beaucoup plus vaste à l'imagination de l'artiste. Ce moine était Fra Damiano, que ses compatriotes, étonnés de ses premiers essais dans l'église de Saint-Dominique, auraient voulu retenir à Bergame, où les stalles du chœur de

1. Je traduis à peu près littéralement les paroles du document latin donné par Tassi.

2. Ce rétable a disparu depuis longtemps, et l'église, autrefois aussi majestueuse au dedans qu'au dehors, n'a pas échappé aux profanations du mauvais goût moderne.

Sainte-Marie-Majeure lui étaient désignées par la voix publique. Mais que pouvaient les séductions du patriotisme et de la popularité, contre l'appel irrésistible de ses frères de Bologne, qui réclamaient, pour de longues années, l'emploi de son merveilleux talent dans l'église où reposait le corps du glorieux fondateur de l'Ordre? Ce fut là son œuvre capitale de marqueterie, celle qui, en remplissant, pour ainsi dire, toute sa vie, remplit en même temps l'Italie de sa renommée, et lui procura des admirateurs, même parmi les souverains étrangers [1].

Heureusement il n'emportait pas son secret avec lui, et on trouva pour le remplacer des disciples ou des imitateurs parfaitement initiés aux perfectionnements introduits par lui ou par d'autres dans cette branche de l'art; et quand on voit les compartiments exécutés dans le chœur de Sainte-Marie-Majeure par Jean-François Capo-di-Ferro (*tête de fer*), on est surpris que ce nom n'ait pas joui d'une plus grande célébrité, d'autant plus qu'il fut très-dignement porté par ses principaux continuateurs, son frère et son fils, dont l'activité se prolongea au delà de la moitié du seizième siècle.

Mais ces compartiments tant admirés et conservés encore aujourd'hui avec autant de soin que les plus précieuses miniatures, sont, en partie, l'ouvrage de notre Lorenzo Lotto, qui dessina pour Capo-di-Ferro

1. Il fut visité à Bologne par Charles-Quint et le duc de Ferrare, et montra envers ce dernier une fierté de sentiments qui ne fit qu'ajouter à sa popularité comme moine et comme artiste.

les sujets des quatre chefs-d'œuvre qu'on regarde avec raison comme de véritables tableaux, et qui représentent l'entrée de Noé dans l'Arche, le passage de la Mer Rouge, la victoire de Judith sur Holopherne et celle de David sur Goliath. Dans ces compositions compliquées, l'habileté de la main-d'œuvre avait si bien surmonté toutes les difficultés, qu'il était désormais impossible de rien ajouter à la perfection de cette branche de l'art.

Une chose manquait encore à l'église de Sainte-Marie-Majeure, sans laquelle les exigences de la dévotion populaire ne pouvaient pas être satisfaites : c'était une bannière pour les processions solennelles, avec une image dont les dimensions et le caractère fussent assortis à l'élan de la piété publique, quand elle paraîtrait au grand jour, pour la fête de l'Assomption, comme le palladium de la cité. Cette tâche, la plus enviable et la plus douce qui pût échoir à un artiste vraiment chrétien, était moins familière que beaucoup d'autres à l'école Lombarde qui semblait, ainsi que l'école Vénitienne, avoir cédé la prééminence en ce genre aux peintres Siennois et Ombriens, pour lesquels la bannière avait toujours été l'œuvre d'art par excellence. Or, les dispositions naturellement ascétiques de Lorenzo, jointes à l'intensité de sa dévotion pour la Sainte-Vierge, et à l'effet de ses pèlerinages presque périodiques à Lorète, lui donnaient, du côté de l'inspiration et de l'enthousiasme, tout ce qui pouvait assurer le succès de cette tentative dans un domaine analogue à celui de la poésie

lyrique; car il fallait une œuvre qui pût servir d'accompagnement à un chant triomphal. Malheureusement sa destination l'exposait plus qu'aucune autre aux ravages du temps, et il n'en subsiste plus aujourd'hui aucun débris, ni même aucun souvenir.

Si l'on peut juger de la perfection de cet ouvrage par la vogue qu'il procura à son auteur, il ne devait rien laisser à désirer; car, vers la même époque (1521), nous trouvons Lorenzo Lotto travaillant simultanément pour plusieurs maisons religieuses qui ne voulaient plus employer d'autre pinceau que le sien; et l'on peut soupçonner que l'admiration publique portait principalement sur la grâce exquise qu'il savait mettre dans ses figures; car on voit que cette qualité domine de plus en plus, quelquefois même aux dépens des autres, dans les deux tableaux qu'il fit alors, l'un pour l'église du Saint-Esprit, l'autre pour l'église de Saint-Bernardin. Le premier, assez peu remarquable pour le type de Vierge, offre dans les jeux de lumière et dans les détails de la composition, plus d'une réminiscence de Léonard, entre autres le groupe ravissant que forme le petit saint Jean, jouant avec l'agneau, et pressant contre lui sa tête riante et enfantine; mais les anges, d'une expression toute céleste, ne sont imités de personne; évidemment, l'artiste s'est complu dans cette création originale, et il en a varié, sinon les types qui demeurent à peu près invariables, du moins les positions et les mouvements, de manière à faire ressortir ses raccourcis, gracieux plutôt que hardis,

et les effets quelquefois magiques de son clair-obscur.

Les fresques de Trescorre, dans le voisinage de Bergame, sont à peu près de la même époque[1]. Elles furent peintes pour la famille Suardi, dans une chapelle aujourd'hui délabrée, mais qui, malgré son délabrement, mérite encore d'intéresser les voyageurs qui savent lire, même à travers les ruines, la pensée de l'artiste chrétien véritablement pénétré de son sujet. Ici il a voulu représenter la légende si poétique de sainte Barbe, la patronne du lieu ou de la famille; on la voit qui marche toute nue vers le lieu du supplice, les mains liées derrière le dos et les yeux levés vers le ciel, avec une expression de foi et d'amour, qui rappelle les ravissements extatiques qu'on admire tant dans certains tableaux de Frère Angelo da Fiesole. Trois personnages sont en adoration devant le Christ, qui est une réminiscence de celui de Léonard; quant au type de Vierge, qui laisse presque toujours quelque chose à désirer dans les tableaux de Lorenzo Lotto, il est ici d'une beauté si pure et si céleste, et il couronne si harmonieusement les deux groupes de vierges martyres rangées autour de leur Reine, pour encourager et accueillir leur nouvelle compagne, que l'on est tenté de regretter

1. On y lit l'inscription suivante à demi effacée :
« *Christum et de Christi vite piorum propaginem, Divæ Barbaræ virginis pro Christi nomine tormenta et crudelem patre persecutore necem Baptista Suardus, Ursulina uxor, Paulina soror, Laurentio Lotto pingente, hîc exprimi pio voto curârunt.* 1524. »

que le pinceau de l'artiste ne se soit pas exercé plus souvent sur des compositions légendaires, dont on voit qu'il comprenait également bien le côté pathéthique et le côté symbolique[1].

Si du moins on avait conservé tous les ouvrages de ce genre, qu'il exécuta dans des couvents ou dans des chapelles rurales[2] ! Mais l'ignorance et le mépris de tous ces trésors d'art religieux, devenant bientôt héréditaires dans les familles qui les possédaient, le goût de plus en plus dépravé des générations suivantes permit et souvent hâta leur ruine. Les ordres mendiants, mieux préservés ou moins infectés, se montrèrent plus conservateurs, particulièrement les Dominicains, qui remplissaient en outre un devoir de reconnaissance en ne laissant pas périr les œuvres d'un peintre, leur admirateur et leur ami. C'est grâce à ce sentiment, si honorable pour eux et pour lui, que nous devons de pouvoir jouir encore aujourd'hui des ravissantes peintures d'Alzano, entre Bergame et Brescia, dans lesquelles l'artiste a représenté la légende de saint Pierre Martyr avec une vérité si saisissante et un sentiment si profond du sacrifice et de sa récompense, que ceux qui ont proclamé cette composition comme son chef-d'œuvre et réunissant tous les genres de mérite, ont rarement

1. On voit à la voûte de cette chapelle des petits enfants cueillant des raisins, et au-dessous sont des versets de l'Écriture sainte : *Videte ne contemnatis unum ex pusillis istis*, etc.

2. Il avait peint dans une autre chapelle de Trescorre toute la légende de saint Roch.

trouvé des contradicteurs. Elle a même désarmé ou du moins déconcerté la critique brutale du baron de Rumohr, qui en veut aux Bergamasques de n'avoir pas lapidé Lorenzo Lotto, et qui, ne pouvant refuser son admiration aux peintures d'Alzano, prend le parti de les attribuer aux frères Piazza, récusant ainsi toutes les traditions locales et le témoignage de ses propres yeux[1].

Aucune date authentique ne nous autorise à étendre le séjour de Lorenzo à Bergame au delà de l'année 1525. Assurément ce n'était pas la vogue ni l'estime publique qui lui manquaient dans sa patrie, où il avait exercé son art comme un sacerdoce; mais la multiplicité de ses travaux et l'éclat de ses succès dans sa patrie n'affaiblissaient en rien les douces impressions qu'il avait emportées de l'Italie centrale, et le souvenir des joies ineffables qu'il avait goûtées chez les religieux d'Iesi, lui fit entreprendre un nouveau pèlerinage, pour se procurer le même genre de bonheur dans un couvent de dominicains, à Recanati, encore plus rapproché de Lorète et de la sainte Maison, où il méditait peut-être, dès lors, de venir rendre son dernier soupir. Les fragments de la grande composition en plusieurs compartiments, qu'il peignit pour le maître-autel de leur église, se voient encore aujourd'hui dans le chœur; mais la partie la plus précieuse, les miniatures du *gradin*, tant admirées par Vasari lui-même, ont disparu de-

1. *Rumohr's drei Reisen nach Italien*, p. 321.

puis longtemps. Quant au tableau où il a représenté la sainte Maison de Lorète transportée par les anges, on voit que le pieux artiste a traité ce sujet avec amour, et la figure du saint Dominique en prières égale, quant à l'expression, tout ce que son pinceau a produit de plus merveilleux en ce genre; mais, en comparant cet ouvrage avec celui qu'il avait exécuté dix ans auparavant dans la ville voisine d'Iesi, on s'aperçoit qu'il commençait à se laisser gagner par la tentation alors si commune d'*agrandir sa manière*[1].

Je suis fermement persuadé que le Corrége ne fut pas entièrement étranger à l'espèce de transformation que devait subir un peu plus tard le style de Lorenzo Lotto. Malgré les divergences fondamentales qui existaient entre ces deux artistes, ils se ressemblaient par une tendance commune à saisir le côté gracieux des sujets qu'ils avaient à traiter, avec cette différence que pour l'un la grâce était le but, tandis que pour l'autre elle était le moyen de parvenir à un but plus relevé, l'idéal mystique ou ascétique que le Corrége n'atteignit et ne comprit peut-être jamais.

Dans les fréquents voyages que Lorenzo fit de Ber-

1. Il est bien difficile d'établir la série chronologique des peintures exécutées par Lorenzo Lotto dans la Marche d'Ancône, où sa dévotion pour Notre-Dame de Lorète l'attira plusieurs fois dans le cours de sa longue carrière. Outre l'absence presque complète de dates, il y a la confusion causée par les variations assez fréquentes de son style, qui ont dérouté Vasari lui-même.

game à Lorète, il est impossible qu'en traversant la ville de Parme, il ait passé avec indifférence devant les chefs-d'œuvre si attrayants qui transportaient d'admiration les concitoyens du Corrége, et qui semblaient en outre être le fruit d'inspirations analogues à celles qu'il avait puisées lui-même dans l'école de Léonard. C'était la même grâce et les mêmes ondulations dans les formes, la même magie du clair-obscur et souvent les mêmes motifs, en un mot, tout ce qui pouvait accuser une communauté de traditions et de tendances. En supposant qu'il y ait eu un contact quelconque entre ces deux peintres, celui de Bergame, le plus impressionnable des deux, se sera-t-il laissé subjuguer par un certain charme plein de séduction que l'autre a su répandre également sur ses compositions sacrées ou profanes, et faut-il attribuer à une impression de ce genre l'espèce de ressemblance que j'ai cru découvrir entre les anges des tableaux de Bergame et les anges de la coupole de Parme, et celle beaucoup plus frappante qui se trouve entre certaines compositions des deux maîtres? La plus gracieuse entre celles de Lorenzo Lotto est sans contredit ce *Mariage de sainte Catherine*, le plus précieux trésor de la galerie Carrare, à Bergame, et dont l'indicible charme attache par une sorte de fascination les regards du spectateur le plus distrait. On dirait que, pour produire ce chef-d'œuvre, l'inspiration de l'artiste a été renforcée par l'émulation; et cette supposition a d'autant plus de vraisemblance que ce même sujet avait déjà été

traité par le Corrége avec une prédilection toute particulière, qui fut moins l'effet de sa dévotion personnelle envers la sainte héroïne d'Alexandrie que de sa tendre affection pour une sœur qui la révérait comme sa patronne.

Cette imitation, cette réminiscence ou cette affinité est encore plus frappante quand on compare la fameuse *Nuit* du Corrége avec la description que nous a laissée Vasari d'un tableau de Lorenzo Lotto, représentant exactement le même sujet, c'est-à-dire une *Nativité* où la scène est éclairée par la lumière qui vient de l'Enfant Jésus et qui fait ressortir admirablement le portrait en pied de Marc Lorédan. A l'époque où le pinceau du Corrége produisit cette prétendue merveille (1528), que le romancier Richardson appelle niaisement le premier tableau du monde, son émule ou son imitateur avait quitté Bergame pour n'y plus reparaître. Dans une de ces pieuses excursions qu'il faisait périodiquement à Lorète, et dont le besoin semblait devenir plus impérieux avec les progrès de l'âge, il a pu, en voyant la *Nuit* du Corrége, partager l'admiration ou plutôt l'éblouissement dont personne ne pouvait se défendre devant ce prodigieux effet de lumière, et il aura saisi la première occasion de reproduire le même tour de force à Venise, où l'idéal du coloris n'était pas plus cultivé que l'idéal des formes.

Avec son imagination à la fois timide et exaltée, et surtout avec les aspirations ascétiques de son âme, il était impossible que l'école Vénitienne lui fût alors

aussi sympathique qu'elle l'avait été trente ans auparavant, quand Jean Bellini en était encore le chef et y faisait régner le spiritualisme presque sans partage. Depuis lors, une révolution profonde s'était opérée dans l'art comme dans les idées et dans les mœurs, révolution inouïe, monstrueuse, personnifiée dans un homme dont nous aurons à signaler et à expliquer l'influence satanique sur les temps et les lieux où il vécut. Secondé par une foule de partisans fanatiques et de courtisans serviles parmi les hommes de lettres et les artistes et jusque dans les familles patriciennes, l'Arétin s'était constitué le juge en dernier ressort de tous les genres de mérite, et le recueil de sa correspondance prouve que le modeste Lorenzo Lotto n'avait pas réussi à se soustraire à cette étrange juridiction; mais il ne la subit jamais au point de vue des inspirations et du patronage. A Venise, comme à Bergame et dans la Marche d'Ancône, il se montra fidèle à son culte pour les religieux de saint Dominique, et il leur laissa comme souvenir de son affection le tableau qu'on voit encore aujourd'hui à l'autel de saint Antonin, dans l'église de Saint-Jean-et-Paul. Celui qu'il fit pour les Carmes se ressentait, aussi bien que l'autre, de la déviation que son style venait d'éprouver; mais les miniatures du *gradin*, représentant la légende si poétique de saint George, rappelaient encore le peintre d'Alzano et de Trescorre, et c'est ce qui rend plus regrettable la perte d'un manuscrit précieux rempli de figurines de très-petites dimensions, avec des oiseaux, des

animaux, des arabesques et des lettres initiales où il avait déployé toutes les finesses de son gracieux pinceau.

Malheureusement on lui faisait peindre autre chose que des miniatures, et on abusait de son humilité pour lui faire croire à l'infaillibilité du Titien, dont il se croyait obligé d'imiter l'empâtement et la manière large, sous peine d'encourir la censure de l'Arétin, devenu l'oracle de l'école; et cette déplorable déférence avait pour résultat, outre la perte de son originalité propre, la production d'ouvrages médiocres, sans charme et sans verve, dont la touche timide et incertaine n'était pas même toujours rachetée par l'agrément du coloris. On peut voir encore aujourd'hui la preuve de cette triste décadence dans un tableau qu'il peignit en 1546 pour l'église de San-Giacomo dell' Orio, et qui fut comme son dernier adieu à Venise, avant d'aller chercher à Notre-Dame de Lorète un asile où il pût ranimer ses inspirations défaillantes, méditer sur sa fin dernière et mourir en paix. Mais la première de ces grâces lui fut refusée : son pinceau, jusque-là si suave, s'était tellement alourdi par son long contact avec l'école Vénitienne, et cette lourdeur s'était tellement aggravée par l'âge, qu'on est tenté de se réjouir de la disparition presque totale des peintures exécutées par lui dans l'église principale, bien plus comme œuvres de piété que comme œuvres d'art. Une seule suffit pour y éterniser son nom et pour rappeler ses titres à la vénération des hommes; quant à ses titres à leur

admiration, il faut les chercher ailleurs, dans les églises et dans les couvents, qui, pendant sa jeunesse et son âge mûr, furent à la fois témoins de ses travaux et de ses extases; dans sa patrie, dont il partagea les joies et les douleurs, qu'il honora encore plus par ses vertus que par ses talents, et dont l'amour fut sa plus féconde inspiration, après celles qui lui venaient d'en haut.

Brescia et Moretto. Nous retrouvons ici le patronage des deux illustres familles qui ont tant influé sur la prospérité de l'art à Bergame, vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. De beaux souvenirs de tout genre continuent de s'attacher au nom, déjà si populaire, des Martinengo; ils favorisent le mouvement religieux déterminé par les prédications de saint Bernardin de Sienne et du frère mineur Bernardino da Feltre, et dont le résultat immédiat fut la fondation de onze nouvelles maisons religieuses, la plupart occupées par des ordres mendiants. Tous ces édifices, construits dans le goût le plus pur de la Renaissance vénitienne, formaient avec les anciennes églises et avec les palais publics et privés des lignes architecturales qui combinaient l'élégance avec la grandeur, et qui donnaient à Brescia l'air d'une petite capitale. Chaque nouveau podestat, jaloux de laisser un souvenir durable de son administration, ajoutait quelque chose à la magnificence de son prédécesseur, et cette émulation, habilement encouragée par le gouvernement de Venise, tournait

au profit de ses sujets et à la popularité de ses représentants.

Parmi ces derniers, nul ne vécut aussi longtemps que Georges Cornaro dans la mémoire des habitants. Les chefs-d'œuvre d'architecture qui décorent encore aujourd'hui la grande place avaient été construits sous ses auspices, et l'on s'entretenait longtemps après lui des fêtes brillantes et variées données par lui, pendant trois mois de suite, à l'occasion du séjour de la reine de Chypre, sa sœur (1497), que la population ébahie voyait passer sous des arcs de triomphe, avec son cortége de jeunes beautés dont la démarche, dit le chroniqueur, n'était pas moins royale que la sienne[1].

Cinq ans après, le passage de la future reine de Hongrie jeta la population dans une sorte d'ivresse de réjouissances, qui se manifesta dans toutes les classes de citoyens par des excès d'intempérance et de luxe également funestes au goût public et aux mœurs; et deux mariages qui eurent lieu, vers la même époque, dans la famille si populaire des Martinengo, donnèrent lieu à de nouvelles manifestations de joie si dispendieuses et si bruyantes, que ce genre de délire semblait avoir atteint son terme; et cependant il se passa des choses encore plus incroyables après que Louis XII eut fait son entrée dans Brescia, au printemps de 1509. La révolution subite qui se fit

1. Cavriolo, *Delle istorie di Brescia*, lib. 12. Cette chronique commence à l'année 1504 et ne s'étend pas au delà de l'année 1508.

dans les manières, dans les sentiments, dans les habitudes, et jusque dans le langage de ce peuple, non moins énergique qu'intelligent, est tellement incompréhensible qu'on ne voudrait pas y croire, si elle n'était attestée par un témoin oculaire très-dévoué de cœur à la sérénissime République.

L'occupation étrangère, adoucie d'abord par une sympathie cordiale et des procédés généreux, devenue ensuite une source de haines et de malédictions contre les Français, ne produisit au point de vue politique que des résultats passagers; mais, au point de vue de l'art, elle en produisit de plus durables, en affaiblissant l'influence Vénitienne au profit de l'influence Milanaise, qui avait déjà gagné Bergame et qui s'était peu à peu étendue dans les villes les plus importantes de la Lombardie. La conquête de Brescia était plus difficile, à cause des racines profondes qu'y avait jetées l'école de Bellini, et à cause de l'impression générale produite sur l'imagination des habitants par les chefs-d'œuvre d'architecture, de sculpture et de peinture que leur avaient légués les artistes Vénitiens. Parmi ceux dont le pinceau avait travaillé à la décoration de leurs églises, ils nommaient avec un certain orgueil Giorgione et Titien. Il est vrai qu'ils avaient aussi des ouvrages assez nombreux du Milanais Vicenzo Foppa et de son fils; mais leur sécheresse et leur dureté, quelquefois repoussantes, n'étaient pas faites pour diminuer l'ascendant de l'école rivale. Cette diminution ne pouvait avoir lieu que dans le cas où l'on vien-

drait à s'apercevoir que l'art Vénitien était presque entièrement dépourvu d'idéal, et qu'il ne répondait pas toujours aux besoins les plus élevés de l'âme humaine.

Rien n'était plus propre à hâter cette découverte que la ferveur religieuse produite par les souffrances inouïes auxquelles la ville de Brescia fut en proie pendant cette guerre désastreuse. Le besoin plus urgent du secours d'en haut raviva la dévotion populaire pour les images miraculeuses, et quand des jours plus heureux commencèrent à luire avec la paix de 1518, il se trouva que le nombre des pieux asiles où les âmes pures secouraient la patrie par leurs prières, s'était considérablement accru. On cherchait en vain dans les œuvres d'art qu'on avait sous les yeux quelque chose qui répondît à cet idéal ascétique qui flottait, pour ainsi dire, dans les imaginations.

Un évêque de Brescia, de la noble famille des Averoldi, celui-là même que le Titien a peint à genoux dans son tableau de la *Résurrection*, fit connaître à ses concitoyens quelques produits de l'école Ombrienne; et ce fut probablement pendant qu'il était vice-légat à Bologne qu'il leur procura le charmant tableau de Timoteo Viti, qu'on voit encore aujourd'hui dans l'église de Saint-Jean-l'Évangéliste. En même temps, Lorenzo Lotto conquérait au profit de l'école Milanaise, dont il était sorti, tout le pays aux environs de Bergame, et les produits de son pinceau mystique arrivaient presque jusqu'aux faubourgs de Brescia.

Ce fut au milieu de ce conflit d'influences diverses que parut Alexandre Moretto, l'un des plus grands peintres dont l'Italie puisse se glorifier. Sa jeunesse et son apprentissage ayant coïncidé avec les calamités affreuses qui se déchaînèrent sur sa patrie, il en garda toute sa vie une certaine teinte de tristesse qui se retrouve quelquefois dans ses tableaux et qui leur communique un charme inexprimable. Après avoir aidé son maître, Fioravante Ferramola, à peindre l'extérieur de l'orgue dans le Vieux Dôme (1516), il aborda seul une autre tâche qui était plus en harmonie avec les élans de sa jeune et pure imagination, et il peignit une grande bannière pour la confrérie du Gonfalon; après quoi il alla, dit-on, passer quelques années à Venise, sous les auspices de Titien, pour se faire initier par ce grand maître à la science du coloris.

Cette initiation, réelle ou prétendue, ne nuisit point aux inspirations primitives de Moretto, ni à l'originalité de sa touche, et la différence qui continua de subsister entre sa manière et celle de l'école Vénitienne n'a pu échapper qu'à des observateurs superficiels. Au lieu de se faire disciple fanatique ou imitateur servile de Titien, il laissa pénétrer jusqu'à lui d'autres influences qui, en se combinant avec les impressions de son premier et de son second apprentissage, firent éclore cette quantité de chefs-d'œuvre qui remplissent les églises de Brescia, et qui commencent à être appréciés dans toute l'Europe.

Il y eut donc une parfaite intelligence entre l'école de Milan et celle de Brescia; et même Moretto fut ap-

pelé à décorer les églises Milanaises des produits de son brillant pinceau. Son succès ayant excité l'émulation de son compatriote Romanino, ce dernier voulut essayer une fois, et malheureusement ne voulut essayer qu'une fois, jusqu'à quel point il pourrait adopter, sans rompre avec les traditions Vénitiennes, la manière à la fois suave et forte (*suaviter et fortiter*) que Léonard avait introduite en Lombardie. On peut voir, dans l'église de *Santa Maria Calchera*, le magnifique résultat de cette tentative. Soit qu'il craignît le voisinage d'un des chefs-d'œuvre de Moretto, placé presque en face du sien, soit qu'une inspiration extraordinaire lui fût venue du sujet pieux et patriotique qu'il avait à traiter [1], il est certain que, pour la beauté des types, pour la richesse et l'agrément du coloris, et surtout pour le charme du clair-obscur, il dépassa de beaucoup la limite dans laquelle son talent s'était renfermé jusqu'alors.

Quant à Moretto, il n'eut besoin de faire aucun effort pour se maintenir à la même hauteur. Ses tableaux annoncent une imagination calme et noble, une âme à la fois tendre et sereine, et plus d'aptitude à la méditation qu'aux intuitions sublimes; ses rares et courtes excursions hors de sa ville natale ne firent jamais naître en lui l'ambition de briller sur un plus grand théâtre, quoiqu'il eût l'avantage de compter parmi ses admirateurs et même parmi ses

1. Il s'agissait de représenter les patrons de Brescia, saint Apollonius, saint Faustin et saint Giovita, qui souffrirent le martyre dans cette ville, l'an 142 de l'ère chrétienne.

correspondants le fameux Pierre l'Arétin, le grand dispensateur des renommées artistiques et littéraires au seizième siècle. On dirait qu'il n'aspira jamais à d'autre gloire qu'à celle d'orner sa patrie des produits de son pinceau, et que les applaudissements de ses concitoyens lui tinrent lieu des éloges du monde entier. Ce fut ainsi que, concentrant toute son activité presque sur un point, il parvint à faire de sa chère ville de Brescia une sorte de musée, dont ses ouvrages sont encore aujourd'hui les plus précieux et les plus nombreux trésors. Il serait trop long de les passer tous en revue; il suffira de signaler ceux qui caractérisent plus particulièrement ses tendances ou qui font mieux ressortir l'influence incontestable que l'école Milanaise exerça sur lui.

Le tableau le plus important à connaître, sous ce dernier rapport, est celui du couronnement de la Vierge dans l'église de Saint-Nazaire et Celse. Il y a, dans la figure principale et dans les figures accessoires, surtout dans celle de saint François, une élévation et une suavité qui trahissent des inspirations bien étrangères à l'école de Titien. Le coloris même, vu dans son effet général ou dans les teintes locales, ressemble bien plus à celui de Lorenzo Lotto qu'à aucun autre, et cette ressemblance se retrouve dans presque tous les ouvrages de petites dimensions qui appartiennent à sa première manière.

On serait tenté de soupçonner une autre ressemblance plus intéressante entre le peintre de Bergame et celui de Brescia; car celui-ci dut avoir aussi une

prédilection marquée pour les religieux de Saint-Dominique, s'il faut en juger par le nombre et la beauté des ouvrages dont il orna l'église de Saint-Clément, qui leur fut donnée précisément à l'époque où les regards de ses concitoyens commençaient à se fixer sur Moretto (1516). Il n'y a pas moins de cinq autels qui sont décorés des produits de son pinceau, et ils semblent destinés à représenter les différents styles de l'artiste, depuis le style simple et gracieux qui donne tant de charme à ses figures isolées, presque toujours caractérisées avec bonheur, jusqu'au style solennel et grandiose qu'il a déployé dans le magnifique tableau du maître-autel, représentant l'Assomption de la Vierge.

L'église de Saint-Jean-l'Évangéliste est encore plus riche en ouvrages du même maître ; mais ici c'est le genre historique qui prédomine. Au lieu des figures contemplatives ou méditatives qui semblent avoir été son thème de prédilection, on trouve des sujets empruntés à l'Ancien ou au Nouveau Testament, et traités avec une verve d'improvisation qui était commandée par le procédé même, puisque ce sont des fresques, et qui s'explique en outre par la concurrence de son rival habituel Romanino, auquel la moitié de la tâche était dévolue dans la même chapelle ; mais la lutte entre eux était trop inégale, et ce rapprochement ne sert qu'à faire ressortir davantage la supériorité de Moretto.

Il faudrait encore joindre à la liste si longue de ces chefs-d'œuvre ceux qui décorent les églises de *San*

*Pietro in Oliveto* et de *Santa Maria delle Grazie*, où il peignit pour le grand autel une Adoration des Bergers, dont le style rappelle les créations si suaves et si poétiques des artistes chrétiens de l'Italie centrale. Parmi ces grandes compositions, aucune ne surpasse celle qu'on voyait jadis dans la galerie du cardinal Fesch, et qui se trouve aujourd'hui au Musée de Francfort. La Vierge est assise majestueusement sur son trône ; malheureusement il n'y a de majesté que dans son air et dans sa pose, et son type, dépourvu de noblesse, forme un pénible contraste avec ceux des quatre Docteurs de l'Église, entre lesquels on remarque un saint Augustin, qui est à lui seul un chef-d'œuvre de premier ordre.

On a dit que la sainte Justine du Belvédère n'était autre chose que le portrait admirablement exécuté de la belle Ferraraise Laura Dianti, immortalisée par la passion du duc Alfonse, qui aurait poussé la profanation jusqu'à vouloir être peint à genoux devant celle qu'il tira de la condition la plus obscure pour en faire un des grands scandales de son règne. Il suffit de jeter les yeux sur une médaille d'Alfonse I^er^ et sur les autres portraits qu'on a de lui pour se convaincre de la fausseté de cette supposition. D'ailleurs, cette composition était beaucoup trop chaste pour un souverain qui ne voyait dans l'art qu'un aiguillon ou un assaisonnement au sensualisme le plus grossier. Il est arrivé à Moretto, comme à Francia, comme à Botticelli, comme à Raphaël, dans ses jours d'innocence, de tracer des figures nues en traitant des sujets

mythologiques ; mais il y a mis, sinon toute la naïveté, au moins toute la décence dont de pareils sujets étaient susceptibles.

Il y aurait eu aussi trop d'impudence à pervertir ainsi le sens d'une des plus belles légendes que l'histoire des premiers chrétiens nous ait transmises. Si ce ravissant tableau est un souvenir d'amour, ce ne peut être que le souvenir d'un amour vaincu, vaincu par la pureté dont l'unicorne est l'emblème, vaincu par le signe de la croix, dont l'héroïne s'arme contre son tentateur bientôt converti lui-même, et converti jusqu'au martyre.

Mais, quelque précieux que soit ce chef-d'œuvre, tant sous le rapport de l'inspiration que sous celui de l'exécution, il en est un qui joue un rôle plus intéressant dans la vie de Moretto, et qui suffirait à lui seul pour lui assigner une place éminente dans l'histoire de l'art chrétien : c'est la Madone miraculeuse qu'il peignit, en 1533, pour satisfaire la dévotion de ses compatriotes et la sienne, après que la Sainte-Vierge eut apparu à un berger, sur le mont Paitone, près de Brescia, et l'eut chargé de transmettre aux habitants l'ordre de lui bâtir une église sur le lieu même de son apparition. L'émotion fut vive parmi les fidèles, et les aumônes prodigieusement abondantes. Heureusement pour l'artiste et pour son œuvre, il s'était laissé gagner par cet élan de la piété publique; plus heureusement encore, il comprit la sainteté de sa tâche, et il s'y prépara, à la manière du bienheureux peintre de Fiesole, par le jeûne, par

la prière et par la réception de l'eucharistie. Pour comble de bonheur, c'était sur une banière que devait être peinte l'image vénérée, avec le double caractère de *Reine des Anges* et de *Mère de Miséricorde.* C'était un problème analogue à celui que Raphaël avait eu à résoudre en peignant la Madone de Saint-Sixte ; et les âmes pieuses, qui ont aussi leur compétence, bien différente de celle des connaisseurs, peuvent comparer, au point de vue de l'inspiration, ces deux chefs-d'œuvre que le hasard a réunis dans la même ville [1].

1. La Vierge de Moretto est à Dresde et fait partie de la collection de M. Quandt, excellent appréciateur des trésors d'art qu'il possède.



# CHAPITRE XVIII.

## ÉCOLE DE LODI.

Patronage de la famille Pallavicini. — Battaggio. — Giovanni della Chiesa. — Matteo della Chiesa. — Les frères Piazza. — Leurs travaux à Lodi et à Castiglione. — Callisto Piazza, peintre de décadence.

Quand on se détourne des grandes routes ordinaires pour chercher dans les villes de second ordre ou dans les bourgades de la Lombardie les trésors d'art qu'elles recèlent, on trouve fréquemment sur ses pas des traces profondes et glorieuses laissées par une famille qui, supérieure à celle des Sforza en illustration historique, l'eût certainement égalée pour le magnifique patronage des arts, si elle avait pu l'exercer sur un plus vaste théâtre. Cette famille est celle des Pallavicini, si fertile en personnages extraordinaires, les uns héroïques, les autres tragiques,

presque tous marqués d'un sceau particulier de grandeur sauvage qui, quand elle passe du caractère dans les idées, leur fait souvent gagner en force et en dimensions ce qu'elles perdent en délicatesse et en juste mesure. C'est seulement à dater du milieu du quinzième siècle que cette race devient intéressante pour l'histoire de l'art, et cet intérêt se soutient parfaitement pendant près de cent ans, en se combinant avec un autre intérêt bien naturel que nous inspire le rôle proéminent joué par cette famille puissante et bizarre dans nos succès et dans nos revers en Lombardie.

Les lieux où l'on trouve le plus de monuments dus à la piété ou à la munificence des Pallavicini, sont Lodi, résidence épiscopale du plus saint et du plus vénérable d'entre eux ; Castiglione, embelli par un vieillard dont le supplice attira tant de malédictions sur Lautrec ; Cortemaggiore, où François I^er^ était fêté avec une magnificence royale après sa victoire de Marignan ; Busseto, orné, agrandi, et pour ainsi dire sanctifié par une longue série de pieuses fondations, auxquelles concoururent, avec des inspirations plus ou moins heureuses, trois ou quatre générations successives. A leur tête figure Roland Pallavicini, justement surnommé *le Magnifique*, l'admirateur et l'ami du grand Sforza, auquel il dut en partie le repos plein de dignité dont il jouit dans son fief de Busseto où il mourut très-vieux en 1457, laissant une postérité nombreuse et bien diversement traitée par le sort. L'amitié du souverain de

Milan faisant en quelque sorte partie du patrimoine laissé par le vieillard à ses fils, ils la cultivèrent avec empressement et non sans profit. Plusieurs obtinrent le titre de conseiller ducal, ou des dignités ecclésiastiques; et de nouveaux fiefs furent ajoutés à ceux dont la famille était déjà pourvue. Il y eut alors, outre les Pallavicini de Busseto, ceux de Cortemaggiore, et c'est presque exclusivement sur ces deux branches que se concentrent et l'intérêt historique et la fatalité qui sembla dès lors poursuivre cette malheureuse race. A Cortemaggiore, sous Jean-Louis et Roland, fils et petit-fils de Roland le Magnifique, c'est-à-dire pendant les longues années qui s'écoulèrent avant l'invasion des Français en Lombardie, il n'est question que d'embellissements, de la culture paisible des arts et des lettres, de fondations d'églises, de couvents, et même d'une bibliothèque. Mais les choses changèrent brusquement de face sous Jean-Louis III, qui, oubliant ce que la dynastie des Sforza avait fait pour ses ancêtres, se jeta à corps perdu dans le parti étranger, tandis que son frère Manfredo, héroïquement fidèle au parti national, se compromettait au point d'être écartelé, par ordre de Lautrec, sur la place du château de Milan[1]. Ce fut alors qu'on vit Jean-Louis Pallavicini éclater en plaintes et en menaces devant le roi de France et toute sa cour, dénoncer Lautrec comme un traître et un

1. Manfredo laissa un fils, nommé Sforza, dont la destinée fut semée des plus étranges vicissitudes.

assassin, le poursuivre partout de ses provocations après son rappel, puis enfin, las de n'obtenir ni satisfaction ni vengeance, retourner en Italie le cœur saturé de dégoût et désormais vide de toute espèce d'enthousiasme; et, pour comble de misère, quand il mourut, en 1527, il ne laissait après lui qu'une fille, nommée Virginie, guettée comme une riche proie par le chef de la famille Farnèse, lequel avait résolu de ne pas permettre qu'elle échût à d'autre qu'à son bâtard Rannusio.

Les Pallavicini de Busseto éprouvèrent des vicissitudes encore plus extraordinaires. L'invasion française y trouva Christophe Pallavicini, qui fit bâtir l'élégant palais de San-Bosseto, le couvent de Sainte-Marie pour les sœurs Clarisses, et l'église de l'*Incoronata* dans son fief de Castiglione, près de Lodi, où son patronage fit éclore un des plus précieux produits de l'art chrétien en Lombardie. Sa sagacité même fut probablement la cause éloignée de sa perte, en lui faisant découvrir qu'aucun des deux partis qui se disputaient la domination du pays, ne méritait qu'on sacrifiât sa vie pour le défendre. Appelé à Rome en 1512, pour se purger des soupçons que sa conduite équivoque avait donnés contre lui, il y vint avec son frère Octavien, qui le compromettait devant Jules II, par la rusticité de son langage et par des bévues pour lesquelles Christophe le châtiait au logis à grands coups de gantelet. Pour prouver à ses accusateurs qu'il n'était pas d'intelligence avec les Français, il alla se battre contre eux à Marignan, où

il fut pris, et quand il recouvra sa liberté, il ne s'occupa plus que des constructions et des embellissements qu'il avait projetés à Busseto. Mais la haine de Lautrec n'était pas plus facile à endormir que sa vigilance. Sur la première invitation que lui fit ce dernier de venir à Milan, il refusa tout net ; mais du moment où on eut l'infamie de se servir de son vieil ami Lescun pour l'y attirer, le succès du stratagème fut assuré. Le malheureux Christophe fut chargé de fers sans égard pour ses soixante-dix ans ; et quand la guerre éclata de nouveau, Lautrec battu à Vaprio, maudit par les Milanais, avide de vengeance, et peut-être aussi de la dépouille du vieillard, trouva moyen de satisfaire toutes ses passions à la fois, en le faisant décapiter sans jugement sur la même place où un autre Pallavicini avait été naguère écartelé.

Ce qui aggravait prodigieusement cet acte de barbarie, c'était le dévouement avec lequel la France avait été servie par Galéas et Antoine-Marie Pallavicini, tous deux frères de la victime, tous deux morts juste à temps pour n'avoir plus à la venger. Le premier surtout était le plus enthousiaste partisan que les Français eussent en Italie. Dès qu'il y avait une chance en leur faveur, il était le premier à s'armer pour eux. Étaient-ils battus, il n'émigrait pas au delà des Alpes, mais il se retirait dans ses fiefs comme un sanglier dans son repaire, et le courage manquait aux plus braves pour l'y troubler. A un caractère indomptable que rien ne put jamais faire plier, il joignait des habitudes splendides et gé-

néreuses comme un grand Roi ; mais aussi il était royal dans ses exigences. Éléonora Pico, sa seconde femme, s'étant levée de trop grand matin, le lendemain de ses noces, pour aller à la messe, il la répudia sur-le-champ, et fit revenir sa maîtresse Bianchina, qu'il avait déjà pourvue d'un mari. Son frère Antoine-Marie Pallavicini, surnommé par les Italiens *le grand traître* pour avoir livré Tortone aux Français, et pour leur avoir fait livrer par Bernardino Corti le château de Milan et les trésors du duc, ne put jamais laver cette tache malgré ses fêtes galantes et le train magnifique que les largesses du Roi le mirent en état de mener. On peut dire qu'il dut sa principale célébrité à son amour pour la belle Catherine Léopardi, l'une des merveilles de ce siècle, et tellement admirée par Louis XII, qu'il étendit ses prodigalités scandaleuses jusqu'à sa postérité, à laquelle il accorda des titres de noblesse et des fiefs dans ses États. Ce fut probablement en expiation de sa trahison ou de l'autre genre de scandale, qu'Antoine-Marie Pallavicini, fidèle aux prédilections de sa famille, consacra sa fortune, si honteusement acquise, à la construction d'un couvent et d'une église pour les Franciscains de l'Observance.

Quant à Girolamo, fils de la victime immolée par Lautrec, il n'y a pas besoin de dire qu'il offrit ses services à la puissance la plus hostile à la France. Ne pouvant pas assouvir sa haine en Italie, il vint chercher les Français jusqu'en Flandre où il ne démentit pas la race dont il sortait. Il ne la démentit pas da-

vantage quand la paix de Cateau-Cambresis le força de remettre son épée dans le fourreau ; car à peine fut-il de retour à Busseto, qu'il résolut d'épouser la première femme qui viendrait mendier à son château. Cette résolution bizarre, qui ne pouvait entrer que dans la tête d'un Pallavicini, lui donna pour compagne une sage et sémillante montagnarde des environs de Plaisance, qui n'oublia jamais le pays, ni l'état dont elle était sortie, et qui voulut être enterrée à côté de son époux dans l'humble costume sous lequel elle avait paru la première fois devant lui.

Mais toutes ces aventures romanesques n'ont pas même un rapport indirect avec mon sujet, qui me ramène aux fils de Roland le Magnifique, entre lesquels il y en eut un que je n'ai pas encore nommé, et qui, dans la sphère étroite de son influence, fit plus pour la prospérité des arts que tous les autres membres de sa famille pris ensemble. Il s'appelait Carlo Sforza Pallavicini, et l'on peut dire que depuis saint Bassien, nul prélat n'avait plus dignement occupé le trône épiscopal de Lodi. Pendant sa longue administration qui fut comme un long règne, et qui comprend presque toute la dernière moitié du quinzième siècle, il embrassa dans sa sollicitude tout ce qui pouvait contribuer au bien-être tant spirituel que temporel ainsi qu'à la culture morale et esthétique de ses ouailles. Jamais aucun Pallavicini ne fut mieux partagé que lui, soit pour la qualité des vertus, soit pour la noblesse et la pureté du caractère, et l'empreinte que portent les œuvres d'art exécutées sous

ses auspices, atteste que son goût égalait sa magnificence ; de sorte qu'il partage en quelque manière avec la famille Piazza le mérite d'avoir fondé cette intéressante école de Lodi.

Ce n'est pas que cette ville fût restée jusqu'alors étrangère au grand mouvement artistique qui avait signalé le quatorzième siècle. On peut voir encore aujourd'hui dans les vieilles peintures de l'église des Franciscains, surtout dans les fresques des voûtes latérales si riches en types suaves et gracieux, quel essor cette branche de l'art avait pris à Lodi pendant cette première période de sa floraison. Mais la floraison de la seconde période devait être bien autrement brillante, non-seulement à cause de l'heureuse coïncidence avec l'avénement d'un tel pasteur, mais aussi à cause de la convergence simultanée des plus beaux génies contemporains vers la Lombardie. Malgré l'attrait bien légitime que devait avoir pour eux une capitale comme Milan, ils ne furent pas tous absorbés par elle. Les tableaux que fit Pérugin pour les Augustiniens de Crémone et pour les Chartreux de Pavie, sont comptés parmi ses plus ravissants chefs-d'œuvre, et on en peut dire autant des coupoles élevées par Bramante à Plaisance et dans d'autres villes encore moins importantes. Bien que ni Bramante, ni Pérugin, ni Léonard, n'aient travaillé à Lodi, on peut cependant affirmer et même prouver, que leur influence y pénétra[1], et qu'en se combinant avec les

1. Il y a dans l'église de San-Lorenzo une fresque dont le

inspirations et les traditions locales, elle fit éclore des produits pleins de grâce qui, en ce qui concerne la peinture, semblent tenir à la fois de l'école Ombrienne et de l'école Lombarde, combinaison unique et particulièrement heureuse en ce qu'elle a laissé subsister un très-haut degré d'originalité.

Mais la création de ces merveilles n'avait lieu que vers la fin du quinzième siècle, quand l'évêque Pallavicini touchait au terme de sa longue carrière à laquelle elles servaient, pour ainsi dire, de couronnement. Les travaux pour lesquels il s'associait alors des architectes et des peintres dignes de cette association, avaient été précédés par des travaux qui avaient plus directement pour objet le bien spirituel de ses ouailles. Ses collaborateurs pour cette œuvre, la première dans l'ordre des devoirs comme dans celui des temps, avaient été des religieux introduits par lui dans son diocèse, des Carmes, des Servites, des chanoines de Latran et surtout des Franciscains de l'Observance, objet d'une prédilection héréditaire dans sa famille. Ils étaient en outre pour lui un moyen puissant de relever les pompes du culte, à la splendeur duquel il contribua de son vivant et après sa mort, par les dons magnifiques dont il enrichit le trésor de sa cathédrale. Une superbe croix d'argent, ouvrage d'un fameux orfévre Milanais, est le plus précieux débris qui ait échappé aux dilapidations du vanda-

style, le coloris et la composition semblent ne pouvoir appartenir qu'à l'école de Pérugin. C'est la Vierge en adoration devant l'Enfant Jésus, sujet éminemment Ombrien.

lisme et de la cupidité, dilapidations dont le premier exemple fut donné par la famille même du prélat, laquelle ne rougit pas de confisquer à son profit les riches tapis qu'il avait fait exécuter en Flandre, sur les dessins d'artistes nationaux.

Les ouvrages de peinture dont il fit orner son église cathédrale ont également disparu; il ne reste plus que les livres choraux, dont les élégantes miniatures, très-analogues pour le style à celles de l'école Ombrienne, furent terminées longtemps après sa mort par Frère Louis Raymond de Mantoue [1].

Mais la grande œuvre qui signala et couronna son glorieux épiscopat, fut le temple qu'il fit ériger à la Sainte-Vierge, sous le titre *d'Incoronata,* par l'architecte Battaggio de Lodi [2], instruit ou inspiré par Bramante, qui venait d'introduire en Lombardie la passion pour les coupoles. Aux artistes indigènes on en adjoignit plusieurs autres, choisis dans les villes voisines avec un discernement merveilleux; car dans ce choix ne figure pas un seul des peintres naturalistes qui avaient alors une si grande vogue en Lombardie. On emprunta à la Chartreuse de Pavie son Ambrogio Borgognone, dont on peut dire qu'il se surpassa lui-même dans les quatre tableaux qu'on voit à l'autel de sainte Anne, et qu'une retouche toute récente a si indignement défigurés; il vint, accom-

1. L'artiste lui-même déclare avoir peint *quinque volumina gradualia.*

2. *Voir* le document publié par Gualandi, *Memorie originali,* série 1$^{a}$, p. 171. Bataggio était lui-même établi à Milan.

pagné de son digne collaborateur Giovanni della Chiesa et de son fils Matteo della Chiesa, nom qui exprime admirablement leur vocation héréditaire. Les peintures ravissantes dont Giovanni avait orné le chœur furent détruites vers la fin du dix-septième siècle; celles de la coupole partagèrent le même sort, de manière qu'il ne reste plus de tous les travaux de cet intéressant artiste que la Madone du vestibule. On peut se faire une idée du talent de Matteo, d'après les deux figures de Saints qu'il a peintes sur l'orgue. Celle de saint Bassien, surtout, est de la plus grande beauté [1].

Les magnifiques vitraux, peints par Visconti et Andrea Postante, et payés sur l'estimation de Frate Evangelista Zogni de Crême, ont également disparu, ainsi que les sculptures exquises du maître-autel, où les deux frères Ambrogio et Giovanni Pietro Donati de Milan, avaient représenté en divers compartiments plusieurs traits de l'histoire de Jésus-Christ et de la Sainte-Vierge [2]. Le temple lui-même, a perdu l'harmonie de ses proportions par la construction du nouveau chœur et par la violation du principe d'après lequel le plan primitif avait été conçu, de sorte qu'il est impossible de promener ses yeux autour de soi et surtout de les élever vers la coupole, sans avoir l'imagination blessée par le mauvais goût ou attristée par des ruines.

1. Toutes ces peintures sont de l'année 1493.

2. Ces sculptures furent transportées dans la chapelle de la Baroncina, près de Lodi.

Il y avait plus de vingt ans qu'on travaillait à la décoration de ce monument, quand Albertino Piazza reparut, vers 1512, dans sa ville natale, avec les acquisitions qu'il avait faites dans une école étrangère dont l'empreinte était facile à reconnaître dans ses œuvres. On aurait pu le prendre pour un disciple immédiat de Pérugin. Jusqu'à quel point ses travaux de cette époque différaient-ils, quant au style, de ceux qu'il avait exécutés longtemps auparavant à Milan, dans le palais de François Sforza, c'est ce qu'il est impossible de savoir, à cause des ravages que cet édifice a subis ; mais il est certain qu'entre cette première absence et la réapparition d'Albertino à Lodi, en 1512, il s'écoula un temps considérable pendant lequel il put mûrir son talent et s'approprier, par un contact prolongé avec l'école ombrienne, le style qui répondait le mieux à ses propres aspirations. Cette conjecture est d'autant plus plausible, qu'il est difficile de lui assigner un maître ou un modèle ailleurs qu'en Ombrie, à moins que ce ne soit à Bologne, sous les auspices de Francesco Francia. Quant à Martino Piazza, son rôle fut tellement subordonné à celui de son frère aîné, qu'on ne peut voir en lui qu'un simple auxiliaire que la mort d'Albertino réduisit à une complète impuissance.

Quand ce dernier reparut à Lodi, après sa longue absence, il fut chargé de peindre, pour le maître-autel de la cathédrale, un tableau à cinq compartiments, qui se trouve aujourd'hui dans la chapelle

épiscopale, et dont la partie supérieure, représentant la Vierge qui monte au ciel, entre saint Jean-Baptiste et sainte Catherine, rappelle les productions les plus pures de l'école ombrienne, tandis que la partie inférieure ressemble plutôt à une prosaïque imitation qu'à une création spontanée.

Ce fut dans le courant de l'année suivante (1513) qu'Albertino Piazza fut appelé à concourir à la décoration du temple que l'évêque Pallavicini avait érigé à la Sainte Vierge. Il s'agissait de peindre, en vertu d'une disposition testamentaire d'Antoine Berinsaghi, un tableau commémoratif où le donataire serait représenté dans une attitude suppliante. L'attente publique dut être plus que satisfaite, car il y a dans toutes ces figures un admirable mélange de sentiment et de vigueur. Il y a des types traditionnels et des types empruntés; celui de la Vierge est sinon une imitation, du moins une réminiscence de l'école Milanaise; mais on voit que l'artiste, profondément mystique dans ses tendances, a plus recherché l'intensité de l'expression que la grâce, bien que celle-ci surabonde, tant dans les airs de tête que dans l'ensemble des contours. Quant à la touche et aux qualités du coloris, l'appréciation complète n'en étant pas possible sous la lourde couche de vernis dont on a récemment barbouillé ce malheureux tableau, il faut réserver à ceux qui ont échappé à ce genre de vandalisme, la part d'admiration qui revient au mérite de l'exécution matérielle. Or, le grand tableau qui est maintenant dans l'église de Sainte-

Agnès, offre à cet égard, ou du moins offrait encore il y a quelques années, les conditions les plus favorables. L'ignorance où l'on semblait être de sa grande valeur, comme monument d'art chrétien, lui avait procuré le privilége de rester pur de toute retouche.

Relativement à la distribution générale, il y a une grande ressemblance entre ce dernier ouvrage et celui de la chapelle de *l'Incoronata*. Il y a aussi un donataire agenouillé, et des figures de saints symétriquement réparties dans un certain nombre de compartiments. Mais outre qu'ici le nombre des compartiments est plus considérable, il y a dans la qualité intellectuelle du travail une supériorité manifeste. Il y a des saints qui accusent des inspirations venues de bien loin ou du moins de bien haut. Il y a surtout un saint Augustin et deux saintes, savoir, sainte Catherine et sainte Agnès, qui, pour la beauté des types, l'élégante majesté des poses et la grâce virginale des mouvements, seraient vraiment dignes du pinceau de Raphaël, et si on entrait dans le détail des qualités secondaires, on en trouverait le dessin correct, le modelé admirable ainsi que le style des draperies, le coloris plein de charme et de vigueur.

En exécutant ce tableau qui mérite, à tous égards, la qualification de chef-d'œuvre, l'artiste avait reproduit, avec quelques variantes, celui qu'il avait peint, quelque temps auparavant, à Castiglione d'Adda, dans une chapelle que le malheureux Cristophe Pallavicini avait également dédiée à la Sainte Vierge sous le nom d'*Incoronata*. C'était presque à la

veille de la mort tragique qui l'attendait à Milan. Cette pensée qui poursuit le spectateur devant ce bel ouvrage et qui poursuivait peut-être le prieur des Augustins quand il voulait en avoir une reproduction presque littérale, n'est pas faite pour rendre fiers les compatriotes de Lautrec.

Il est à remarquer que, sur la *Predella* de ces deux tableaux, l'artiste, par respect pour une tradition locale, a peint le Christ avec les douze Apôtres, non pas, comme on pourrait être tenté de le croire, à cause de la vogue que Léonard de Vinci avait donnée à ce sujet à la fois touchant et imposant, mais plutôt à cause du souvenir de saint Bassien et de sa première église épiscopale, bâtie par lui en l'honneur des douze Apôtres, dont les images grossièrement tracées dans un très-ancien bas-relief du Dôme, suggérèrent probablement aux artistes de cette école l'idée de leur représentation favorite[1].

La tâche la plus douce d'Albertino, celle qui l'associait le plus entièrement à la dévotion populaire, lui restait encore à remplir. Il s'agissait de peindre le gonfalon de *l'Incoronata*, destiné à être déployé dans les grandes solennités religieuses. Mais l'image que traça son pieux pinceau a changé de place et de destination, et elle est maintenant encadrée dans le chœur, où elle attire encore les re-

1. Ce bas-relief, ainsi que la statue de saint Bassien qui décore la façade, fut apporté du vieux Lodi quand la nouvelle ville fut construite.

gards par la beauté des anges qui entourent le Père éternel.

Quand l'artiste terminait ces divers travaux il était presque octogénaire, ce qui ne l'empêcha pas d'entreprendre un autre tableau pour la chapelle de l'église épiscopale ; mais la mort ne lui laissa pas le temps de l'achever, et cette tâche fut confiée, longtemps après, aux fils de Martino, dont le degré de collaboration dans les œuvres de son frère, est très-difficile à déterminer. Il n'est pas douteux qu'il lui ait survécu ; mais on ne trouve sa trace dans aucun document. Au reste, il ne faut pas oublier que vers cette époque commença pour Lodi une ère de calamités accablantes dont la soldatesque étrangère fut l'impitoyable instrument. De 1516 à 1524, il fallut subir, à des intervalles plus ou moins rapprochés, la turbulence pétulante des Français et l'insatiable cupidité des Suisses; c'était ample matière à des souffrances patriotiques; mais ce n'était rien en comparaison des maux que vint infliger ensuite la féroce brutalité des Allemands, surtout après la victoire de Pavie, si fatale à toutes les villes Lombardes. Mais il faut dire, à la gloire de Lodi, qu'elle fut la moins patiente et la plus héroïque. Sans se laisser effrayer par les immenses ressources dont disposait l'oppresseur de l'Italie, elle brisa le joug avec un ensemble et une énergie dignes des plus beaux jours des Républiques Italiennes. Un combat sanglant, livré sur la place du Dôme, se termina par la défaite du marquis del Vasto, qui ne put cacher sa rage et sa

honte en évacuant la ville et la forteresse. Le héros de cette glorieuse journée fut Louis Vestarino, venu du camp impérial par pitié pour ses concitoyens. Plutôt que de servir sous l'oppresseur de sa patrie, il aima mieux, comme André Doria, rompre son pacte avec un maître étranger, pour le combattre et le vaincre en qualité de citoyen libre.

Les trois fils de Martino Piazza, bien qu'élevés à l'école d'Albertino, n'héritèrent ni de son génie, ni des traditions domestiques , en matière d'art, ni même des inspirations que leur oncle avait puisées dans des écoles étrangères. Callisto, l'aîné, le seul peintre de toute cette école dont le nom soit un peu connu hors de sa patrie, a dû ce privilége à son abjuration des doctrines héréditaires, et à son imitation assez rarement heureuse de la manière de Giorgione[1]. Cette imitation fut-elle de son choix, ou bien lui fut-elle fatalement imposée, par suite de l'expatriation de son père et de la sienne? Ce qu'il y a de certain, c'est que pendant les années où Lodi fut tant foulée par les garnisons étrangères, Callisto Piazza travaillait dans les États Vénitiens où les ouvrages de Giorgione étaient alors l'objet d'une admiration contagieuse, qui ne pouvait manquer de produire des essais d'imitation chez les artistes doués de facultés analogues à cette manière fière et grandiose. Mais à celui-ci il arriva

1. Dans le Dôme de Lodi, à l'autel de San-Bovo, il y a un tableau de Callisto, qui dut être peint avant son émigration.

plus souvent d'échouer que de réussir dans cette entreprise, qu'on peut appeler téméraire, vu la hauteur et la perfection relative du modèle proposé. Si Callisto en approcha quelquefois, grâce aux lueurs d'une inspiration passagère, ce ne fut ni dans ses tableaux de Brescia, où ses efforts pour agrandir les formes n'ont servi qu'à faire ressortir davantage l'insignifiance des caractères[1], ni dans ceux de l'*Incoronata* de Lodi, où le même genre d'affectation se remarque dans les attitudes et les airs de tête, sans parler de ses prétentions non moins malheureuses à la science du nu et des raccourcis[2]. Je citerais de préférence le tableau de la galerie de Milan, celui du Monastero Maggiore, qui est presque digne de figurer à côté des admirables fresques de Luini, mais surtout celui de Codogno, qui est véritablement le chef-d'œuvre de l'artiste, et qui rachète à lui seul bien des tentatives infructueuses. Une fois, enfin, il lui est arrivé de saisir avec assez de bonheur la manière de Giorgione, non-seulement pour la richesse et la vigueur du coloris, mais aussi pour le caractère et le mouvement, dans les portraits des deux donataires agenouillés[3]. Ce tableau, qui porte la date de 1533,

1. Ce contraste se remarque surtout dans le tableau qui est dans l'église de Santa-Maria-Calchera, qui porte la date de 1525. Ses derniers ouvrages sont de 1545 à 1546.

2. Il y a des parties tellement faibles qu'on est tenté de les attribuer à ses deux frères, César et Scipion, qui tombèrent encore plus bas que lui. Callisto a mis son propre portrait dans le tableau qui représente le Festin d'Hérodiade.

3. Son plus beau portrait est celui du cardinal Marino Gri-

fournit le point culminant dans la carrière artistique de Callisto Piazza, dont le déclin embrasse ensuite une période de plus de vingt années. Son fils, Fulvio, donna le spectacle d'une décadence encore plus déplorable, de sorte qu'au bout de quatre générations cette intéressante école, alimentée pour ainsi dire par une seule famille, après avoir eu une floraison courte, mais magnifique, sinon pour le nombre, du moins pour la qualité des produits, mourut d'une sorte d'inanition pour avoir été chercher loin de son berceau une nourriture qui ne lui était pas propre [1].

mani, dans la galerie de Turin. Bien gravé dans la collection.

1. Les documents relatifs à l'histoire de l'École de Lodi ont été réunis par un habitant de cette ville dans un opuscule inédit dont le manuscrit est chez le comte Gaetano Melzi, et qui faisait partie des matériaux recueillis par Bossi et Cataneo pour une Histoire de l'art en Lombardie. C'est dans cette collection précieuse, à laquelle le possesseur m'a donné généreusement accès, que j'ai trouvé quelques détails sur cette école, si dédaigneusement traitée par Vasari et même par Lomazzo.



# CHAPITRE XIX.

## DES THÉORIES DE L'ART DANS L'ÉCOLE LOMBARDE.

Traité d'architecture d'Antoine Philarète. — Ouvrage de Polyphile. — Écrits de Lomazzo sur la peinture. — Opuscule précieux du cardinal Frédéric Borromée.

On peut dire qu'une école n'a pas entièrement fourni sa carrière, tant qu'elle n'a pas eu sa théorie pour ainsi dire officielle, qui rende compte de ses procédés, de ses vues générales en matière d'art, du but habituel qu'elle s'est proposé d'atteindre, et de l'esprit dont elle a été animée dans la production de ses œuvres. C'est le sort de la plupart des traités didactiques, de ne venir que quand les époques de création sont passées. Jamais la Grèce n'avait été aussi stérile en génies épiques, dramatiques ou oratoires, qu'elle le fut après la publication de la Poétique et de la Rhétorique d'Aristote; et le sublime fut-il

jamais moins compris ou pratiqué par les Romains, que dans le siècle qui vit paraître le fameux ouvrage de Longin ? La même remarque peut s'appliquer à toutes les branches de la littérature et de l'art. Les théories sont impuissantes à ressusciter ce qui est mort, ou même à ranimer ce qui est mourant ; mais elles servent à faire ressortir et à résumer méthodiquement les traditions et les tendances qui ont caractérisé les différentes écoles, et à faire mieux comprendre la vitalité spéciale qui a constitué chacune d'elles ; de sorte que les auteurs de ce genre de compositions, avec leurs grandes prétentions législatives, ne sont après tout, du moins quand il s'agit de beaux-arts, que de simples historiens, et l'on peut ajouter qu'ils le sont, non-seulement sans le savoir, mais aussi sans le vouloir.

Cependant cette règle n'est pas tellement générale, qu'elle ne souffre un assez grand nombre d'exceptions. Les théories d'architecture, celles qui font autorité dans cette matière, ont été le plus souvent formulées par de grands architectes, et, sans descendre jusqu'à Palladio et Vignole, qui appartiennent déjà à une époque de décadence, je citerai cet Averulino, qui vint de Florence à Milan vers le milieu du quinzième siècle, pour y construire ce magnifique hôpital qu'on y admire encore aujourd'hui. Les intervalles de loisir que lui laissaient cette construction gigantesque et d'autres travaux importants, tant à Milan qu'à Bergame, furent consacrés par lui à la composition d'ouvrages théoriques d'autant plus curieux,

que le fonds et la forme portent à la fois l'empreinte du génie particulier de l'auteur, et des idées qui présidaient alors au gouvernement et à la décoration des cités; et c'est sans doute pour cette singulière raison que le précieux opuscule dont je veux donner ici une courte analyse, a été dédaigné par les générations suivantes, élevées dans le mépris de tout ce qui n'était pas conforme aux lois de Vitruve ou aux préjugés de ses commentateurs[1].

Averulino, plus connu sous le nom d'Antoine Philarète, n'avait pas la prétention de donner un traité complet d'architecture, comme d'autres l'avaient déjà fait avant lui[2]. Ce n'est pas à la poétique, c'est bien plutôt à la poésie de son art qu'il cherche à initier ses lecteurs. Or, son art étant à ses yeux l'art chrétien par excellence, ses aperçus auront nécessairement une teinte mystique qui, leur donnant à la fois de l'élévation et de l'originalité, les distinguera radicalement des aperçus scientifiques, tels qu'ils seront formulés plus tard.

L'auteur se propose un grand problème : la construction d'une cité chrétienne, ce qui ne veut pas dire seulement l'entassement régulier des pierres et l'ordonnance symétrique des édifices; il subordonne la construction matérielle à la construction religieuse

1. Ce Traité d'Averulino sur l'architecture se trouve chez le marquis Trivulce, à Milan. Je crois qu'il y en a un autre exemplaire à Florence, dans la Magliabecchiana.

2. Haud ignorans in latinâ linguâ multos esse autores qui de architecturâ doctè copiosèque scripserunt.

et morale, et il ne perd jamais de vue le verset du Psalmiste : *Nisi Dominus ædificaverit domum*[1]. Après qu'on a réuni et disposé les matériaux qui forment comme le corps de la cité, il faut lui donner une âme et des organes appropriés aux besoins spirituels et intellectuels de ses habitants ; il faut cultiver et développer en eux les notions du vrai, du bon et du beau, et renforcer la culture esthétique par la culture historique, en donnant aux grandes choses et aux grands hommes de l'antiquité la place qui leur est due, même dans la mémoire des peuples chrétiens.

Après avoir tracé l'enceinte de la ville et le plan des fortifications, le premier devoir du fondateur et de l'architecte est de bâtir un temple en forme de croix, avec une coupole et des décorations intérieures, dans le genre de celles qui brillaient alors à la voûte de l'église de Saint-Marc, à Venise ; mais ce temple doit être créé, comme l'homme idéal, pour la perpétuité, pour la beauté, pour l'utilité[2]. Ensuite, l'auteur entre dans d'assez longs détails sur les colonnes et leurs chapiteaux ; sur la formation géométrique de l'ogive, à laquelle il préfère néanmoins le plein cintre[3] ; sur les mosaïques et les sujets qu'elles devront représenter, sur la construction et les ornements de l'autel

1. Cum Pontifice maximo decernenda supplicatio, quia nihil sine divino numine faustum est.

2. Ædificium tria sicut homo habere debet, perpetuum, pulchrum, utile. Lib. 7.

3. Après avoir parlé longuement de l'ogive, il a peur qu'on ne le soupçonne d'en être partisan, et il ajoute : « Hæc dixi, non ut horum usum approbarem. » Lib. 8.

et du tabernacle, qui devra attirer tous les regards par la richesse de la matière et la perfection du travail, sur les portes de bronze qui devront être l'ouvrage de Donatello et de Laurent Ghiberti, et sur les tours qui devront être construites aux angles inférieurs de l'église.

Après la demeure de Dieu vient, dans l'ordre des nécessités sociales, la demeure du prince, inférieure en dimensions et en magnificence, mais plus riche en peintures de tout genre, religieuses, symboliques, allégoriques et historiques; parce que celui qui l'habite doit trouver partout autour de lui, des enseignements relatifs à ses devoirs envers Dieu, envers ses peuples et envers lui-même. Il y aura un portique pour l'histoire sainte, un portique pour l'histoire profane, et sur les murs du triclinium, on représentera d'un côté les exploits d'Alexandre, de l'autre, ceux de César. L'auteur veut qu'on appelle, pour l'exécution des mosaïques, Marino de Murano, et pour celle des peintures, le moine Lippi, Piero della Francesca, Cosmè de Ferrare, Vincent de Brescia, Désiré, Christophe et Jérémie de Crémone[1]; et il déplore la perte récente des plus grands peintres du siècle, de Masaccio, de Masolino, de Domenico Veneziano, de Piselli, de Berto, noyé dans l'Éridan, et même de Jean de Bruges et de Roger, son élève.

Mais ce n'est pas assez que le prince se familiarise avec l'idéal de l'art et avec les grands souvenirs de

1. Il ne faut pas oublier que l'auteur a écrit cet opuscule de 1450 à 1460.

l'histoire, il faut de plus qu'il ait sous les yeux les diverses formes que peut revêtir l'héroïsme chrétien, dans sa lutte à outrance contre les mauvaises passions de l'âme. Ce sera donc auprès de la résidence royale que seront construits les édifices consacrés aux grands fondateurs d'Ordres, à saint François, à saint Dominique, à saint Augustin, à saint Benoît, et l'on y joindra un couvent de Carmélites, et surtout une maison de Sœurs Clarisses. L'église de Saint-Benoît n'aura qu'une seule nef, et sera surmontée d'une coupole au-dessus du grand autel, qui sera le seul où l'on offrira le Saint-Sacrifice.

Ensuite viennent des détails très-curieux sur les hospices qui doivent être aussi bâtis en forme de croix[1], sur la demeure d'un patricien qui doit être un bâtiment carré avec une tour de même forme à chacun des quatre angles, sur la construction d'un cirque, d'un port, d'un amphitéâtre, d'un pont[2], d'une maison de correction par laquelle il veut remplacer la peine de mort[3], enfin d'un gymnase pour l'éducation de la jeunesse. Ici l'architecte devient moraliste, et même moraliste sévère en ce qui concerne l'accomplissement des devoirs religieux tant

1. Il veut qu'au bas de l'escalier il y ait une peinture qui représente l'Annonciation.

2. Le pont qu'il propose pour modèle est celui du château Saint-Ange.

3. Capitales homines, si capitali supplicio mulctentur, nihil ultrà in corpore patiuntur : si in hâc miseriâ vivant, multas quotidiè mortes subeunt, et ad publicum usum aliquid operantur. Lib. 20.

quotidiens qu'hebdomadaires; la prière, le jeûne, la fréquentation périodique des sacrements[1], sont à ses yeux la base de la discipline intérieure, et il y subordonne l'enseignement des sciences et des arts. Quant à l'éducation des filles, il la renferme dans des bornes extrêmement restreintes, relativement à la culture de l'esprit; il faut qu'elles apprennent à coudre, à filer, à tisser et à broder, qu'elles soient vêtues de vert, et qu'elles portent, en guise de symbole, sur la manche droite de leur robe, un rhinocéros endormi au centre d'une couronne d'olivier.

Cependant le mur d'enceinte qu'on a tracé autour de la ville ne suffit pas pour la protéger contre les dangers extérieurs, *nisi Dominus custodierit civitatem*. Outre les fortifications principales, il faut que la place ait des ouvrages avancés, des sentinelles perdues qui veillent quand les autres dorment, et qui assurent le salut commun par la plus irrésistible de toutes les armes, par la prière. Ce seront donc de saints ermites qui monteront la garde au dehors. La reine, qui a découvert par hasard l'asile d'un de ces pieux solitaires, lui laisse le choix du saint en l'honneur duquel elle y fera bâtir un temple; celui-ci désigne saint Jérôme. Un autre, dont la rencontre est accompagnée de circonstances toutes romanesques, voit bientôt s'élever dans sa solitude une basilique consacrée à saint Benoît et ornée de peintures dont les sujets sont tirés de l'Ancien Testament, tan-

1. Lib. 20, cap. 17.

dis que celles des cloîtres et des portiques représentent des épisodes de la vie des Pères du désert ; et *personne ne venait en repaître ses yeux, sans éprouver une délectation merveilleuse.*

Tous ces écarts d'imagination par lesquels l'auteur se laisse entraîner, ne doivent pas être jugés au point de vue de la science moderne presque toujours dédaigneuse pour le côté symbolique de l'art. Les architectes, qu'on appelait au moyen âge *Magistri de lapidibus vivis*, ne sauraient être justiciables de ceux qu'on pourrait appeler aujourd'hui *Magistri de lapidibus mortuis ;* car, avec toutes leurs froides imitations et leurs entassements symétriques, ces derniers ne parviennent à créer que des corps, tandis que les premiers, en construisant un édifice quelconque, savaient créer un corps et une âme. Mais cette science venait surtout de l'inspiration religieuse, et c'est à quoi l'auteur fait allusion quand il parle du livre d'or où se trouve la solution de tous les problèmes relatifs à son art, ainsi que l'énumération des devoirs imposés à l'architecte, devoirs parmi lesquels figurent l'étude de la philosophie et de l'histoire, et surtout la charité. Que si l'on trouve la forme de l'ouvrage peu appropriée à la matière qui y est traitée, il faut se rappeler les digressions bien autrement fantastiques de celui que composa vers la même époque Frère François Colonna, plus connu sous le nom de Polyphile. Dans son roman d'architecture qui est en même temps une histoire d'amour, mais d'un amour épuré d'abord par l'enthousiasme

du sacrifice[1], il y a des aperçus pleins de justesse et d'originalité sur les monuments de l'antiquité classique, et des explosions de colère éloquente contre les Barbares qui ne les ont pas respectés; mais tout cela se trouve tellement mêlé tantôt aux effusions de son bonheur, tantôt à celles de son désespoir, qu'il est difficile d'en dégager les résultats positifs qui se rapportent aux progrès de la science; cependant son ouvrage, imprimé depuis la fin du quinzième siècle et traduit même dans notre langue, jouit encore aujourd'hui d'une certaine autorité archéologique qui n'a même pas été ébranlée par les digressions romanesques dont il est rempli. Si Averulino a obtenu moins de vogue, et si son manuscrit demeure depuis quatre siècles enfoui dans la poussière des bibliothèques, c'est parce qu'il représente l'esprit du moyen âge beaucoup plus que l'esprit de la Renaissance, et parce que les générations qui vinrent immédiatement après lui ne trouvèrent pas qu'il se fût incliné assez profondément devant la vénérable antiquité.

Tel fut le sort du premier ouvrage théorique qui ait paru en Italie sur l'architecture; la peinture ne devait avoir les siens que près d'un siècle plus tard.

Les écoles de Florence et de Venise avaient déjà eu chacune son résumé didactique, quand Lomazzo

1. A l'occasion d'une peste qui éclata à Venise en 1464, Polia (c'est le nom de l'héroïne de cette histoire) fit un vœu qu'elle ne voulut jamais rompre. De son côté, Polyphile entra dans le couvent de Saint-Jean-et-Paul, à Venise, où il écrivit son ouvrage qui ne parut qu'en 1499.

publia celui de l'école Milanaise. Cette dernière s'étant maintenue pure à travers tant de crises, et n'ayant pas sacrifié à l'idole païenne, devant laquelle tant d'artistes étaient alors prosternés, devait avoir une poétique bien supérieure à celle des deux autres; à quoi il faut ajouter qu'à l'époque où vivait l'auteur, il eût été difficile de trouver un écrivain réunissant au même degré que lui toutes les qualités désirables pour l'accomplissement d'une pareille tâche. Élève de Gaudenzio Ferrari, et non moins bon appreciateur de ses inspirations que de ses œuvres, collecteur infatigable de documents et même de tableaux jusqu'au nombre de six mille, il avait partagé inégalement sa vie entre la pratique de son art [1] et les études théoriques ou historiques qui s'y rapportaient, et dans lesquelles étaient compris les auteurs anciens et modernes, sacrés et profanes, sans parler des voyages qu'il fit dans les principales villes d'Italie pour rectifier ou affermir ses idées en les comparant avec les faits. En étendant ainsi le cercle de ses observations, il ne relâcha rien de la sévérité de ses doctrines, et ne perdit rien de la fermeté ni de la hauteur de son point de vue. Pour lui la peinture était une sorte de fonction sacerdotale, une mission sainte qui avait son initiation et sa consécration spéciale, et dont l'objet idéal avait été indiqué par Jésus-Christ lui-même, quand il avait tracé sa divine image sur le voile de

1. Les meilleurs ouvrages de Lomazzo sont ses peintures à fresque dans l'église de Tradate, près de Milan. Sa carrière artistique fut courte. Il devint aveugle dès l'âge de 33 ans.

sainte Véronique[1]. Aussi, en abordant son sujet, était-il tellement pénétré de son importance et de ses difficultés, qu'il en éprouvait une sorte de frayeur et de confusion, et ce ne fut qu'après bien des prières humbles et ferventes que sa confiance en Dieu devint assez forte pour surmonter les tentations de découragement[2].

Le plus grand privilége de l'art, dit Lomazzo, c'est de représenter Dieu, les anges et les saints[3]. Il est là dans sa sphère supérieure et glorieuse. Mais les données transcendantales qu'il y prend ne doivent pas être traitées d'une manière indigne ni arbitraire. En cherchant à réaliser *le beau* dans ses œuvres, il faut que l'artiste s'élève jusqu'à la source éternelle du *beau*, c'est-à-dire jusqu'à Dieu qui resplendit dans trois miroirs hiérarchiquement disposés, l'ange, l'âme et le corps; de sorte que la beauté corporelle elle-même, prise dans sa véritable acception, n'est autre chose qu'une certaine vivacité, une certaine grâce qui reluit dans le corps par l'influence de l'*idée*[4]. Quant aux inconvénients de l'arbitraire et de l'indignité, on les écarte ou on les prévient par l'éducation, c'est-à-dire par la discipline de toutes les facultés qui concourent à la création d'une œuvre d'art.

1. *Idea del tempio della pittura*, p. 24.

2. *Ibid.*, p. 2. Lomazzo devint aveugle en 1571. Son *Traité de la peinture* fut publié en 1564, et l'*Idée du temple de la peinture* en 1584.

3. *Ibid.*, p. 27.

4. *Ibid.*, cap. 26.

La première étude sera celle de l'Écriture sainte, dont il est impossible de bien représenter aucun épisode ou mystère sans l'avoir préalablement lu et médité [1]. Quand l'intelligence et la mémoire se les sont bien appropriés, l'auteur veut encore que l'âme s'en pénètre et s'en nourrisse, et alors il étend à tous les chrétiens, indistinctement, le conseil qu'il donne, d'avoir habituellement devant les yeux une représentation partielle du drame douloureux de la Passion, pour émousser les aiguillons de la concupiscence, qui ne font pas moins d'obstacle aux élans vers le *beau* qu'aux élans vers le *bon* et le *vrai*. Ces précautions préliminaires, jointes à la méditation *dans la solitude et le silence*, avant de prendre le pinceau, offriront des garanties suffisantes du côté de l'âme et de l'esprit, mais pas encore du côté de l'imagination, qui pourrait se laisser pervertir par d'imposantes autorités. Il faut donc réprimer dans le peintre chrétien l'engouement pour l'antique, et même la reproduction des types et des motifs empruntés aux gravures tant Allemandes qu'Italiennes, qui n'ont fait que mettre la confusion partout, et détruire toute espèce d'originalité [2]. « *Pour moi*, dit Lomazzo dans « sa phraséologie presque platonicienne, j'admirerai « toujours celui qui, suivant la méthode pratiquée « par les grands peintres, cherchera d'abord à voir

1. *Idea del tempio della pittura*, cap. 25.

2. Nè per altro stimo io che l'opere degli antichi fossero così maravigliose ed eccellenti. *Trattato della pittura*, lib. 6, cap. 64.

« dans l'*idée* ce qu'il veut représenter sur la toile[1] ; » ce qui l'amène, par une conséquence naturelle, à proscrire l'éclectisme et toute espèce d'ouvrage entrepris sans inspiration.

L'application de ce précepte devenait surtout importante pour l'étude et la représentation des *caractères*, branche de l'art cultivée avec tant de prédilection et de succès dans les beaux siècles[2], mais alors si misérablement déchue, depuis que les modèles manquaient aux artistes, encore plus que les artistes ne manquaient aux modèles. En un mot, l'empreinte héroïque était effacée de l'histoire contemporaine, de sorte que, dans cette direction, l'idéal *concret* était très-difficile à retrouver. Aussi Lomazzo en parle-t-il avec une concision qui montre assez son désespoir. Mais s'il désespère de la peinture *héroïque*, il n'en est pas de même de la peinture *ascétique*, en vue de laquelle il semble avoir voulu rédiger ses deux ouvrages didactiques. Il dit que si le temps de peindre les héros temporels est passé, le temps de peindre les héros spirituels ne passera pas, tant que les artistes qui aborderont cette pieuse tâche, rempliront certaines conditions psychologiques et esthétiques. Il exprime par un seul mot, *eurithmie*, la réunion de toutes les qualités qui constituent la

1. *Trattato*, lib. 6, cap. 3.

2. Il faut lire tout le chapitre intitulé : *Della forma degli Eroi, dei Santi, e dei Filosofi*, où l'auteur passe en revue, en les caractérisant, la plupart des héros anciens et modernes. Lib. 7, cap. 25.

représentation parfaite des Saints et des Saintes, et des sujets pieux en général. « C'est une chose mer-« veilleuse, dit-il quelque part, à quel point l'*eu-« rithmie*, c'est-à-dire une certaine combinaison de « majesté et de beauté, augmente en nous les sen-« timents de piété et de vénération envers Dieu et « envers ceux qui, après lui, sont les objets de notre « culte [1]. »

Malgré sa proscription si formelle de l'art païen, on a peine à croire qu'il n'ait pas été inspiré par la vue des belles statues antiques, quand il a rédigé son admirable chapitre sur les passions et sur les modifications que les divers états de l'âme font subir au corps humain. C'est au fond la théorie d'après laquelle ont été exécutés les chefs-d'œuvre de Phidias et de son école. Mais Lomazzo laisse bien loin derrière lui tous les auteurs païens qui ont traité cette matière, quand il envisage certaines vertus délicates, comme la pureté, la modestie, l'innocence, dans leurs rapports avec les œuvres d'art. Ici il brave plus hardiment que partout ailleurs le mauvais goût de son siècle, et il n'épargne pas le blâme au grand Michel-Ange lui-même, pour avoir violé les lois de la décence dans sa représentation du jugement dernier [2]. Il motive parfaitement sa réprobation de certains sujets tirés de l'Écriture sainte, et traités par les artistes contemporains avec une prédilection scandaleuse, comme

1. *Trattato*, lib. 1, cap. 2.
2. Lib. 6, cap. 28.

Suzanne et les deux vieillards, Loth et ses filles, David et Bethsabée, Joseph et la femme de Putiphar, etc. Il savait bien quels sentiments de pareilles productions étaient destinées à réveiller dans le spectateur, et il trouvait que l'art s'y ravalait au plus vil des rôles [1].

Indépendamment de la bassesse et de l'impiété, il lui répugnait de voir représenter la femme comme simple objet de convoitise sensuelle. C'était encore la même délicatesse de bon goût qui faisait qu'il était si choqué de voir figurer le sexe féminin dans les cariatides [2], comme si ç'avait été un emblème insolent des lourds fardeaux que le fort met arbitrairement sur les épaules du faible. A plus forte raison devait-il recommander la décence et même une sorte de vénération tremblante à quiconque entreprenait de tracer des images de saintes ou d'héroïnes chrétiennes [3]. On voit que certaines peintures ravissantes de Luini étaient présentes à la pensée de Lomazzo quand il écrivit son ouvrage didactique. La même remarque et le même rapport peuvent s'appliquer à son admirable chapitre sur la pureté et la naïveté des enfants, chapitre tout empreint d'une poésie et d'une fraîcheur pour ainsi dire printanières, et qui n'a pu sortir que d'une imagination susceptible des impressions les plus suaves et les plus délicates, telles qu'en dut

1. *Trattato*, lib. 6, cap. 34.
2. Lib. 6, cap. 45.
3. Lib. 6, cap. 35.

éprouver Lomazzo en présence du thème favori de l'école Milanaise : l'Enfant Jésus mis en rapport avec saint Jean. Il va même jusqu'à déclarer que la beauté parfaite ne peut se trouver dans un tableau où manque le charme des figures enfantines, et que nul mérite d'exécution ne saurait suppléer à cette lacune [1].

Cette exquise perception du beau, fruit d'une organisation heureuse renforcée par de saines traditions, ne se bornait pas chez lui aux ouvrages de peinture : on voit par les jugements sévères qu'il laisse tomber, chemin faisant, sur certains méfaits de l'architecture contemporaine, que, dans cette direction, sa critique aurait pu être non moins lumineuse et non moins originale. Protester contre l'autorité, alors si despotique, de Vitruve, était un acte non moins audacieux que pourrait l'être aujourd'hui une protestation contre la liberté de conscience ; et ce n'était pas encore le courage qui était si difficile à trouver, c'étaient les lumières. Par un privilége alors bien rare, Lomazzo eut à la fois du courage et des lumières. Il appuya sa tentative d'insurrection sur les monuments qui restaient de l'antiquité classique, et prouva victorieusement par les arcs de triomphe, par le théâtre de Marcellus, par le Panthéon d'Agrippa, que ce n'était pas toujours sur les préceptes donnés ou recueillis par Vitruve que les architectes Romains

1. *Anzi pare che senza cotale ornamento non possa darsi compita leggiadria in alcuna opera quantunque per altro excellente.* Lib. 6, cap. 62.

s'étaient réglés [1]. Celui de tous les modernes auquel il en voulait le plus était Sébastien Serlio, le correspondant et la créature de l'Arétin, et l'un de ses plus zélés complices dans la corruption des idées esthétiques de son siècle. C'est à lui, à Sébastien Serlio, que Lomazzo attribue la confusion des divers ordres entre eux, et mille autres fantaisies bizarres qui détruisent, selon lui, toute véritable proportion, et qui donnent le droit de dire de Serlio qu'il a fait plus de mauvais architectes qu'il n'avait de poils dans sa barbe [2].

Le goût de Lomazzo n'était pas moins pur ni ses exigences moins sévères en matière de décoration, et les cinq chapitres dans lesquels il examine successivement comment il convient de décorer les lieux funèbres, comme les cimetières et les tombeaux; les lieux imposants, comme les cours de justice et les palais; les lieux d'agrément, comme les théâtres et les gymnases, sont traités de manière à pouvoir être étudiés avec fruit par les décorateurs de tous les pays et de tous les temps [3]. Pour cette partie accessoire de l'architecture, comme aussi pour les parties principales, il donne à Bramante la préférence sur tous les autres.

Avec cette merveilleuse supériorité de jugement et de vues, il est cependant vrai que Lomazzo a plus d'une fois failli, et qu'il paya, aussi lui, le tribut à

1. *Trattato*, lib. 6, cap. 45.

2. Seb. Serlio ha fatto più mazzacani architetti che non ha peli in barba. *Ibid.*

3. *Trattato*, lib. 6, cap. 21, 22, 23, 24, 25.

son siècle. Son regard, tout en embrassant un vaste et magnifique horizon, ne pouvait pas empêcher les idées alors dominantes de s'interposer, comme de grossières vapeurs, entre la lumière et lui. Pour parler d'abord de ses péchés d'omission, n'est-il pas inconcevable qu'avec une si exquise perception du beau dans toutes les branches de l'art chrétien, et après en avoir contemplé les plus précieux produits dans le cours de ses longs voyages, il ne lui échappe pas une seule parole d'admiration pour les peintres mystiques de l'école Ombrienne, auxquels on croirait, sur la lecture de son Traité, que sa plus entière sympathie était comme assurée d'avance? Le silence qu'il garde sur certains artistes lombards qui avaient puisé leurs inspirations à la même source, et la très-courte et très-sèche mention qu'il fait d'Ambrogio Borgognone et d'Albertino Piazza de Lodi, sont encore plus difficiles à comprendre. On ne pourrait les expliquer que par un passage de ses écrits, plus inexplicable encore, dans lequel il dit que le moyen âge fut comme un tombeau où les arts restèrent ensevelis pendant tout le temps qui s'écoula depuis Constantin jusqu'à Michel-Ange, ou plutôt jusqu'à Bramante, l'artiste favori de Lomazzo, qui ne manque jamais une occasion de le placer à la tête du grand mouvement de la Renaissance [1].

Ce point de départ de l'auteur étant une fois connu, on devine les erreurs subséquentes que la logique lui

1. *Idea del tempio della pittura*, p. 16.

fera commettre. La science du dessin musculaire sera un mérite transcendant à ses yeux; en voyant un contour fier et bien ressenti, il bénira la main qui l'aura tracé; les œuvres de Camillo Boccaccini seront le plus bel ornement de la ville de Crémone [1], et Aurelio Luini sera placé sur la même ligne que son père Bernardino, pour avoir possédé à fond la science de l'anatomie, qui semblait alors tenir lieu de génie à tous ceux qui s'y adonnaient exclusivement [2].

Quant à Michel-Ange, il va sans dire que c'est pour Lomazzo un objet d'adoration, et qu'il se prosterne devant toutes ses œuvres, sans excepter le *Jugement dernier*, qu'il admire cependant un peu moins que le reste. Dans son *Temple de la peinture*, dont il assigne les départements respectifs, suivant leur genre de mérite, à ceux qu'il regarde comme les grands maîtres de la peinture italienne, c'est à Michel-Ange qu'il décerne la première place, et il lui donne pour attribut le *dragon*, et pour caractère distinctif l'*impassible contemplation*. Après lui vient Gaudenzio Ferrari, qu'on serait étonné de voir placer si haut, si l'auteur n'avait pas été son élève chéri; il a pour attribut l'*aigle*, et pour caractère distinctif la *majesté*.

La troisième place est occupée par Polydore de Caravage, le plus impétueux dessinateur de l'école Romaine, et dont les allures sont parfaitement expri-

1. Le chiese di Cremona sono grandemente celebrate per le opere di Camillo Boccaccino!

2. *Idea*, cap. 38.

mées par le *cheval*. Celles de Léonard, comme éminemment majestueuses, auront pour emblème le *lion*, et son mérite spécial sera *la science de la lumière et des ombres*[1]. Raphaël, le peintre de la grâce par excellence, aura pour attribut l'*homme*; le *prudent* et *sagace* Mantègne aura le *serpent*, et le *sage* Titien le *bœuf*[2].

Cette classification, non moins bizarre qu'ingénieuse, montre assez que Lomazzo partageait l'engouement général pour le style de dessin que Michel-Ange avait mis à la mode, et que ses imitateurs avaient si déplorablement outré. Cette déférence partielle pour l'opinion dominante, loin de diminuer l'utilité pratique de l'ouvrage, le rend, à certains égards, plus instructif par les contradictions mêmes qu'elle développe, et à la source desquelles il est impossible, pour un esprit droit, de remonter, sans faire quelques progrès de plus dans la connaissance et dans l'appréciation du vrai beau.

Mais on ne comprendrait qu'à moitié la valeur des idées contenues dans les ouvrages de Lomazzo, si on les isolait du grand mouvement religieux dont elles firent partie, et qui n'éclata nulle part avec plus de force qu'en Lombardie. Tous les chrétiens saluent le nom de saint Charles Borromée, et la plupart ont entendu dire quelque chose des réformes qu'il introduisit dans l'éducation cléricale et dans la

1. Ce signalement est très-défectueux.
2. *Idea*, cap. 17.

discipline ecclésiastique; mais on ignore communément les détails de la lutte vraiment héroïque qu'il soutint, pendant toute la durée de son épiscopat, contre les corrupteurs de ses ouailles, sans se laisser effrayer par la popularité des uns ni par la puissance des autres, et surtout sans épargner les indignes ministres du sanctuaire[1]. Il fallait tout régénérer à la fois : les mœurs, le culte, l'enseignement public, surtout l'enseignement élémentaire, empoisonné dans sa source par des maîtres dont les croyances étaient souvent plus que suspectes. Ce fut saint Charles qui, le premier, eut l'idée de leur imposer une profession de foi orthodoxe, et de soumettre le colportage, ainsi que le commerce de la librairie en général, à une rigoureuse surveillance[2]. Non-seulement il trouvait peu d'appui dans la puissance étrangère qui dominait à Milan, mais il eut plus d'une fois à défendre contre elle les droits de sa juridiction méconnue et sa dignité épiscopale ontragée jusqu'à l'insolence. Un sénat servile, instrument timide et empressé de toutes les mesures oppressives, se posait en défenseur des libertés de l'église milanaise, et répondait aux plaintes de l'Archevêque en mettant ses envoyés à la torture. D'autres y répondaient par des coups de poignard, et l'on vit un jour exécuter sur la place de Saint-Étienne plusieurs complices d'un attentat

1. *Voir* dans la *Vie de saint Charles Borromée*, écrite en latin par un contemporain, des détails incroyables sur l'immoralité du clergé. Lib. 1, cap. 3; lib. 2, cap. 1.

2. *Ibid.*, lib. 2, cap. 6.

commis sur sa personne. L'idée du crime et l'espoir de l'impunité leur étaient venus à la suite d'un édit fulminant lancé par le gouverneur Albuquerque contre les violateurs de ce qu'on appelait abusivement *les droits royaux*, et l'épouvante du clergé fut telle que l'Archevêque ne put pas trouver un secrétaire pour rédiger son anathème. Mais les plus dangereux et les plus acharnés de ses adversaires étaient les moines corrompus qui redoutaient sa réforme, comme les Bénédictins d'Arona, les Franciscains de l'Observance, et, par-dessus tout, les *Humiliés* qui allèrent jusqu'à soudoyer contre lui des assassins.

Si l'art avait joué à Milan un rôle semblable à celui qu'il jouait alors dans d'autres cités italiennes, ses tendances n'auraient pas été réprimées moins énergiquement que celles de la littérature populaire ; mais les élèves de Léonard s'étaient si bien retranchés contre l'invasion des mauvaises doctrines dans leur école[1], que la vigilance du pasteur n'eut rien à faire de ce côté-là ; et quand le neveu de saint Charles, le cardinal Frédéric Borromée, lui succéda, jeune encore, dans la dignité archiépiscopale, il s'éprit d'un tel amour pour les ouvrages des artistes milanais, et d'un tel culte pour leur mémoire, qu'il eut l'idée de fonder une sorte d'Académie, dont la mission serait de ressuciter les mêmes traditions.

1. Il est clair qu'il ne peut être ici question que des peintures immorales; car saint Charles Borromée ne fut pas toujours en garde contre le mauvais goût. Témoin la façade du dôme de Milan.

Le souvenir encore récent des vertus de son prédécesseur et de son oncle aurait suffi pour faire saluer, par des acclamations unanimes, l'avénement de Frédéric Borromée; mais il avait par lui-même tout ce qui était propre à exciter et à nourrir l'enthousiasme de ses ouailles. Le roman le plus justement populaire qui ait paru dans le dix-neuvième siècle[1] a depuis longtemps familiarisé mes lecteurs avec cette figure douce et imposante, mélange admirable de qualités fortes et de qualités attrayantes, pasteur infatigable à ramener les brebis égarées, apparition vraiment céleste dans les calamités affreuses qui vinrent dépeupler sa patrie. Mais cet éloquent tableau où l'héroïsme de la charité prend des proportions surhumaines, et qui fait si bien apprécier le cœur et le caractère du héros, ne le révèle cependant pas tout entier. Frédéric Borromée, par un privilége rarement accordé aux plus belles âmes, pouvait faire marcher de front le culte du vrai, du bon et du beau, et, malgré le tribut presque inévitable qu'il paya quelquefois au mauvais goût de son époque, surtout pendant son séjour à Rome et à Bologne, ses notions esthétiques se ressentirent de la pureté de son imagination. Son tort fut d'avoir eu trop de déférence pour les opinions dominantes, et de s'être ainsi laissé imposer des artistes comme Pellegrino Tibaldi et Procaccini[2], pour déshonorer ses

1. *Les Fiancés de Manzoni.*
2. Ce fut saint Charles Borromée qui chargea Pellegrino Ti-

eglises au dedans et au dehors. Mais quand il suivait ses propres inspirations, il en était tout autrement. Lui-même a déposé ses pensées intimes sur cet intéressant sujet, dans un précieux opuscule qu'il laissa, comme une sorte de testament, à la bibliothèque Ambroisienne, fondée par lui. On voit que la régénération de l'art, ou du moins sa préservation, le préoccupait autant que la régénération des études avait préoccupé saint Charles; il faisait appel à son clergé pour le seconder dans cette œuvre[1]; et pour éclaircir les préceptes par des exemples, il formait une collection dans laquelle n'entraient que des tableaux qui pussent servir à l'éducation esthétique de ses ouailles, sans être en désaccord avec leur éducation religieuse. On voit que ses deux peintres favoris sont Léonard et Luini, avec cette différence qu'il a plus d'admiration pour le premier, plus d'affection pour le second. De Léonard il ne fit copier que la grande peinture, déjà délabrée, du réfectoire des Dominicains[2]; mais il fit reproduire une multitude de fresques de Luini qui tombaient en ruines[3], et n'épargna ni dépenses ni recherches pour se procurer, soit des tableaux authentiques de ce grand

baldi de faire les dessins pour la façade du dôme de Milan. Mais cet artiste fut appelé à Madrid avant d'avoir pu les exécuter.

1. *Extrema talium rerum imperitia ecclesiastico homini indecora esset.* Musæum Cardinalis Fred. Borromei. In-fol.

2. *Jàm dilapso et penitùs amisso Leonardi opere....* C'était à la fin du seizième siècle.

3. Exempla Luini operum, quæ cùm jàm vetustate dilaberentur exciderentque tectoriis, exprimenda curavimus.

maître, soit des œuvres mixtes auxquelles il n'avait mis la main qu'après Léonard. A l'exception d'un ou deux dessins de Michel-Ange, il n'est point fait mention de l'école Florentine; mais l'école Ombrienne était représentée dans le musée archiépiscopal par une grande composition de Pérugin et par quelques copies de Raphaël, dont la plus remarquable était une divinité mythologique qu'on avait transformée en Madeleine, procédé bizarre qu'on avait également appliqué à l'Hercule du palais Chigi, métamorphosé en saint Matthieu. Les fameuses Sibylles de l'église *della Pace* à Rome avaient été copiées dans un but de conservation, et placées à côté de deux Sibylles de Luini, dont l'infériorité, sous le rapport du style grandiose du dessin, était rachetée par une pureté d'expression qui répondait mieux aux notions instinctives du possesseur sur le vrai caractère de l'art chrétien. Il nous dit lui-même que ce qui constitue à ses yeux l'excellence et la beauté de ces peintures, c'est qu'elles respirent à la fois l'élégance et la chasteté, par l'effet d'une combinaison dont le secret serait peut être, dit-il, mieux connu de nos peintres, s'ils n'ignoraient pas la différence qui existe entre la beauté divine et la beauté humaine[1].

Ces précieuses paroles, échappées à la plume d'un prince de l'Église initié aux misères intellectuelles de son siècle, étaient comme le dernier écho de cet idéa-

1. Optimum carum pulcherrimumque illud est quod elegantia formæ lasciviam excludit, ignotâ nostris fortassè pictoribus arte, quia *divinæ humanæque pulchritudinis discrimen ignorant.*

lisme esthétique que les artistes du moyen âge avaient mis en pratique sans lui donner de formule précise, et devant lequel le génie de Raphaël et celui de Léonard s'étaient respectueusement inclinés. Les écoles nouvelles (si toutefois l'eclectisme mérite le nom d'école) se persuadèrent de plus en plus que les dimensions colossales et les tours de force pouvaient tenir lieu d'inspiration, et l'art religieux, émancipé de toute règle et de toute tradition, devint une source de scandale ou de dégoût pour les âmes restées fidèles au culte du vrai beau. L'idéal poétique était mort avec le Tasse, son dernier représentant en Italie ; l'idéal philosophique s'effaçait peu à peu devant les résultats positifs de la science moderne; l'idéal esthétique était repoussé comme une entrave ou renié comme une chimère : il ne restait plus que l'idéal ascétique qui devait être non-seulement renié à son tour, mais proscrit comme un obstacle aux progrès de l'intelligence et au bien-être de l'espèce humaine. Et cependant c'était seulement de ce côté-là que venaient encore, dans les jours de décadence, quelques rayons de lumière; mais il y a des temps dont on peut dire que *la lumière luit dans les ténèbres, et que les ténèbres ne l'ont point comprise.*



## CHAPITRE XX.

### ÉCOLE DE CRÉMONE.

On s'intéresse d'autant plus volontiers à l'histoire de l'art dans Crémone, que c'est peut-être la seule ville qui ait eu un artiste pour historien. Et cet artiste, qui s'appelait Antonio Campi, était du seizième siècle, et de plus appartenait à une famille de peintres dont la vogue était fermement établie depuis cent ans. Ce ne fut pas l'ambition de courtiser deux Muses à la fois, qui le jeta, déjà presque vieux, dans une carrière dont il n'avait pas fait l'apprentissage. Il nous dit lui-même, que pour satisfaire le besoin qu'il avait toujours senti, d'éterniser les glorieux souvenirs de l'histoire nationale, il avait d'abord soumis aux conseillers de la cité le plan d'un monument colossal sur lequel devaient être tracés, dans une longue série de bas-reliefs, les traits d'héroïsme les plus dignes d'être conservés dans la mémoire des habitants. Mais le siècle qui allait finir,

avait vu tant de ruines, particulièrement en Lombardie, le vandalisme des hommes avait tellement accéléré les ravages du temps, que le mot *éternité* ne paraissait plus qu'une chimère quand on l'appliquait à une œuvre plastique monumentale, de quelque espèce ou matière qu'elle pût être. Ce furent ces lugubres considérations qui changèrent la vocation de l'artiste, lequel déclare lui-même, dans sa préface, qu'après avoir vu, par une infinité d'exemples, qu'*il n'y a de privilége ni pour édifices, ni pour statues, ni pour ouvrages d'enclume et de marteau*, il a fini par chercher dans sa plume, quelque peu exercée qu'elle fût, une garantie de durée que ne lui offrait pas son pinceau ni même son ciseau de sculpteur.

Quiconque aura comparé les peintures d'Antonio Campi avec la composition historique qui fut le fruit de son désespoir, sera presque tenté d'en savoir gré aux auteurs des destructions contemporaines; car il serait difficile de lire, pour un pays renfermé dans de si étroites limites, un récit plus pittoresque, plus dramatique, plus noblement animé par le patriotisme et par l'amour du beau dans tous les genres. Ce n'est pas tant l'abondance que la qualité et le choix judicieux des détails qui rend son œuvre attrayante. Les principaux caractères y sont tracés avec relief et mouvement, et placés dans leur juste perspective. En un mot, c'est une introduction admirable et nécessaire à l'histoire de l'école de Crémone.

Cette école a un caractère parfaitement analogue, et au ton général qui domine dans la narration de

l'historien crémonais, et à l'effet esthétique que produit l'ensemble des monuments civils et religieux. Ce dôme, cette tour, ce baptistère et ce Campo-santo maintenant supprimé rappellent la disposition cyclique des mêmes édifices à Pise. C'est moins solitaire, mais ce n'est pas moins sérieux; et si l'on veut comparer les aspects que les deux villes présentent de loin, on trouvera que Crémone est de beaucoup la plus pittoresque. Il n'y a pas une seule coupole ni une seule construction de goût moderne qui dérange, pour le spectateur placé sur la rive gauche du Pô, l'harmonie qui résulte de cette variété de tours romanes ou gothiques dominées de si haut par celle du dôme, l'une des plus imposantes qu'il y ait dans toute l'Italie. On dirait que le génie du moyen âge plane encore sur cette mélancolique cité, comme il respire dans les annales d'Antonio Campi, et dans les ouvrages des peintres si éminemment chrétiens qui le précédèrent.

L'école Crémonaise proprement dite ne commence qu'au quinzième siècle; encore faut-il retrancher tout le temps que dura la domination du féroce Cabrino Fondulo, l'émule de Néron ou d'Ezzelino de Padoue, qui trouvait autant de plaisir qu'eux dans les tortures qu'il infligeait, faisait brûler vifs ou enterrer vivants ceux qu'il regardait comme ses ennemis, ou leur accordait comme une grâce d'être précipités du haut de la grande tour. Au moment même où la hache du bourreau était levée sur sa tête pour lui infliger une mort trop douce, relativement au

nombre et à l'énormité de ses forfaits, cet odieux personnage disait, comme en dérision de Dieu et des hommes, que son seul regret en mourant était de n'avoir point tué le pape et l'empereur quand il les tenait tous deux à Crémone (1425).

Quel contraste entre ces affreux souvenirs et ceux que devait y laisser, à dater de 1441, l'administration à la fois paternelle et glorieuse du grand Sforza! Cette année, qu'il regarda toujours depuis comme la plus belle de sa vie, fut marquée, non pas encore par son avénement à la couronne ducale, mais par la prise de possession de sa chère ville de Crémone que le duc de Milan lui donnait à titre de dot avec la main de sa fille Bianca conquise plutôt qu'obtenue, et digne à tous égards de s'associer aux grandes destinées de son époux. Pour la force du caractère, pour les lumières de l'intelligence, pour les élans du cœur et de l'âme, elle fut toujours à la hauteur de sa fortune. Ne la vit-on pas un jour, surprise dans Crémone en l'absence de son mari, se précipiter sur les assaillants et d'un coup de lance couper la parole à un soldat vénitien qui osait crier devant elle : *Vive saint Marc?* Et quand cette femme forte rentrait dans son oratoire et prenait en main ce livre d'heures, qui est un des trésors de la bibliothèque Ambroisienne, les effusions de piété remplaçaient sans peine et sans disparate les élans d'audace, et elle se montrait tout aussi recueillie devant les autels qu'elle avait été intrépide en face du danger. C'était sur ce mélange de qualités héroïques et religieuses qu'était fondée la

rare sympathie qui existait entre elle et le grand Sforza, et ce double caractère se retrouve jusque dans l'influence qu'ils excercèrent conjointement sur les arts, mais particulièrement sur la peinture à laquelle ils demandèrent, suivant la convenance des sujets et des lieux, tantôt des compositions héroïques, tantôt des compositions religieuses. J'insiste d'autant plus sur cette alliance véritablement sainte de l'héroïsme avec la piété, que, malgré les éclipses partielles du second de ces éléments, elle forme la base du caractère personnel de François Sforza, et l'on pourrait ajouter, de toute sa famille qui, fournissant à cette époque des héros et des saints, ne se recommandait pas moins à la vénération qu'à l'admiration des générations contemporaines.

Autant il fut lui-même le modèle des qualités guerrières, au moins pour son siècle, autant le bienheureux Gabriel Sforza, son frère, fut le modèle des vertus monacales prises dans leur plus haute et plus sérieuse acception. Après avoir successivement édifié, par sa rare humilité, les moines Augustins de Sienne et ceux de l'*Incoronata* de Milan, il fut tiré malgré lui de sa cellule pour occuper le siége épiscopal de cette ville en 1454; mais il ne voulut renoncer ni à son habit de bure, ni à son régime austère, ni surtout à la douce habitude de prier avec ses compagnons de pénitence. Une fois, l'élément héroïque que recélait cette belle nature, mais que recouvrait une inaltérable mansuétude, fit tout à coup explosion devant les Milanais étonnés. C'était à l'occasion de

la croisade qui fut prêchée en 1455 contre les Turcs déjà maîtres de Constantinople, et pour laquelle le saint archevêque Sforza n'était pas animé d'une moindre ardeur que son contemporain, doublement bienheureux, Jean Capistran. Une peste qui survint ensuite parmi ses ouailles, ouvrit dans son noble cœur une autre veine de dévouement, et ce fut par déférence pour ses conseils et pour sa prévoyance pastorale que fut construit le magnifique hôpital de Milan. Jamais peut-être on n'avait vu un accord si parfait du pouvoir temporel et du pouvoir spirituel. C'était comme le reflet ou la prolongation d'un accord qui remontait aux sources mêmes de la vie et s'était fortifié de la corrélation qui existe entre l'héroïsme et la sainteté.

Ce contraste harmonique se trouve même parmi les femmes de cette famille privilégiée. Quelle reine ou quelle impératrice fut plus héroïquement trempée que cette Catherine Sforza de Forli? Et d'un autre côté, quelle âme fut plus saturée de sentiments pieux et plus détachée des vanités du monde que Battista Sforza, duchesse d'Urbin, qui cependant vécut entourée de tant d'amour et de gloire? Aussi sa sainteté ne fut-elle pas l'effet du désenchantement progressif de la vie. Elle avait, presque dès son enfance, édifié par de précoces vertus la cour du grand Sforza, son oncle, autant qu'elle l'avait ravie par sa précoce intelligence; et, quand elle prit son essor vers les montagnes de l'Ombrie, une autre merveille, Ippolita Sforza, propre fille du duc de Milan, rem-

plit, comme objet d'admiration, le vide qu'elle avait laissé. Initiée aux lettres grecques et latines par les plus habiles maîtres du temps[1], si parfois elle se passionna pour l'antiquité, ce fut seulement pour ce qu'elle offrait de sérieux ou d'héroïque; mais elle se passionna bien davantage pour la croisade que le vénérable Pie II vint prêcher au concile de Mantoue, et elle exprima son enthousiasme devant lui dans une harangue latine, non pas parce que les Romains avaient parlé cette langue, mais plutôt parce qu'elle était celle de l'Église militante dans ses plus solennelles délibérations[2].

Maintenant, si les rapports que je cherche à établir entre les produits des beaux-arts et les personnages sous l'influence desquels ils se développent, ne sont pas tout à fait chimériques, nous savons d'avance ce qu'il faut attendre de celle du grand Sforza et de sa famille sur l'école Crémonaise. Pour lui, il n'y avait que deux belles choses dans l'art comme dans le monde, le christianisme héroïque et le christianisme ascétique. Il possédait instinctivement cette vérité sans la proclamer, et il exerçait son patronage en conséquence. Dans le vieux palais de Milan, dans ce qu'on appelait la *salle des Barons-Armés*, il fit peindre les portraits des plus fameux capitaines, ses

1. Ce fut pour elle que le réfugié grec Constantin Lascaris composa sa grammaire grecque, qui fut imprimée à Milan, en 1476.

2. *Voir* le curieux opuscule de Ratti : *Memorie su la vita di quattro donne illustri della casa Sforza*. In-8, 1785.

modèles, ou même ses rivaux; mais il y employa surtout des artistes Crémonais. Malheureusement, il ne reste pas un seul débris de toutes ces peintures héroïques. Quant aux peintures religieuses proprement dites, bien que la munificence à les encourager ne lui manquât pas plus que le goût, la plupart furent exécutées sous le patronage direct et presque sous la surveillance de son épouse Bianca, qui avait toujours aimé Crémone, mais qui l'aima plus que jamais depuis son veuvage. Ce que Crémone était pour elle et pour Sforza entre toutes les villes, Saint-Sigismond, hors des murs, l'était entre toutes les églises. C'était devant ce couvent des moines Hiéronymites que le héros avait donné à sa fiancée, en supplément de parures de noces, un cortége de deux mille cavaliers d'élite, qui, relevant la pompe nuptiale par un mélange bien assorti de pompe militaire, semblaient présager à la nouvelle épouse un genre de gloire auquel les femmes ordinaires n'aspirent pas. Aussi, voulut-il plus tard (1463) qu'une nouvelle église fût bâtie à ses frais sur le même emplacement, par Barthélemi Gazzo, son architecte favori, et par conséquent Crémonais.

L'église de Saint-Sigismond, le monastère della Colomba et le couvent des moines Augustins furent les trois principaux objets de la prédilection de Bianca à Crémone, surtout pendant les deux années qui s'écoulèrent entre la mort de son époux et la sienne. Ce fut aussi dans cet intervalle que ses deux peintres favoris, Altobello et Bonifazio Bembo,

déployèrent leur plus grande activite. Le premier avait été chargé de peindre la coupole de Saint-Sigismond; et, si l'on veut juger combien de malédictions sont dues aux destructeurs de ces peintures et de celles dont le même artiste décora l'église des Augustins, il n'y a qu'à voir son *Couronnement de la Vierge* dans la petite église de Sant' Abbondio. Jamais parfum plus suave ne s'exhala des cloîtres de Saint-Dominique ou des montagnes de l'Ombrie; jamais des visages célestes ne rayonnèrent d'une plus vive béatitude ou n'exprimèrent des aspirations plus extatiques.

Bonifazio Bembo, son collègue, favorisé dans les travaux exécutés à Crémone, ne paraît pas s'être jamais élevé à la même hauteur, du moins, si on en juge par le tableau qui a passé de l'église des Augustins dans le palais Averoldi, à Brescia, ou par le fragment conservé dans une maison particulière, qui faisait partie du monastère della Colomba, ou enfin, par l'ouvrage plus précieux qui décore la chapelle du château de Torchiara, dans le duché de Parme; mais enfin aucune de ses productions n'est indigne, ni de l'école à laquelle il appartenait, ni des inspirations dont il était entouré. Il eut le bonheur ou le malheur de vivre assez longtemps pour voir exécuter sous ses yeux, et presque en face de son œuvre principale, l'admirable tableau de Pérugin, qui s'y trouve encore aujourd'hui.

C'est un fait extrêmement remarquable que, malgré la vogue dont jouissaient en Lombardie les

peintres de l'École de Squarcione et de Mantegna, ni eux, ni aucun de leurs disciples n'aient jamais été chargés d'aucun ouvrage à Crémone, pendant le demi-siècle que dura leur ascendant. L'école Crémonaise semble avoir été assez riche de son propre fonds; car, outre Altobello et Bonifazio Bembo, qui furent jusqu'à la fin l'objet d'une préférence non contestée, il y eut plusieurs autres artistes, dont le mérite est mis hors de doute par le suffrage très-compétent de l'architecte Averulino, qui en nomme trois tout à fait inconnus des historiens de l'art, et les met sur la même ligne que Fra Filippo Lippi, Piero della Francesca et Cosme de Ferrare[1]. Que si, vers la fin du quinzième siècle, on eut recours à un pinceau étranger pour décorer l'église des Augustiniens du chef-d'œuvre qu'on y admire encore aujourd'hui, ce fut bien plutôt par sympathie pour les productions Ombriennes, que par disette d'artistes indigènes. Aussi, Pérugin passa-t-il pour avoir trouvé à Crémone, non-seulement des admirateurs, mais encore des élèves, et Pascoli a formellement donné cette qualification à Boccaccio Boccaccini, le plus intéressant de tous les peintres Crémonais, tant par la qualité de ses œuvres, que par l'espèce d'ère nouvelle qui commence avec lui dans son école.

Aucun des descendants de François Sforza n'hérita de son génie ni de la grandeur de son caractère;

1. L'auteur dit que pour peindre son église type, il fera venir Philippum Monachum, Petrum Burgensem, Gusman Ferrarensem, *Desiderium*, *Christophorum*, *Jeremiam*, *Cremonenses*.

mais tous héritèrent plus ou moins de sa popularité à Crémone, sans excepter Maximilien Sforza, le dernier duc, en qui cette noble race s'éteignit si misérablement. Ni lui, ni le tyran Galéas Marie Sforza, assassiné à Milan en 1476, n'avait porté aucune atteinte aux statuts si paternels et si libéraux que l'époux de Bianca avait fait rédiger pour sa ville favorite[1], et auxquels Bianca elle-même, pendant son court veuvage, avait ajouté des concessions fiscales qui faisaient bénir sa mémoire. Un fils lui était né à Crémone, pendant qu'elle était occupée de ses pieuses fondations ; c'était celui qui se fit connaître plus tard, dans les conclaves et dans les négociations sous le nom de cardinal Ascagne. Pour peu qu'il eût ressemblé à son oncle, le Bienheureux Gabriel Sforza, quelle belle carrière aurait pu commencer pour lui, quand il devint, en 1486, évêque de sa ville natale ! Mais il se trouva trop mêlé aux intrigues ecclésiastiques et diplomatiques de son temps, et l'on ne trouve à louer en lui, comme trait de grandeur héréditaire, que son noble et intelligent patronage des beaux-arts. Ce fut sous ses auspices, et probablement sur son invitation, que Pérugin fut appelé à Crémone; ce fut à ses frais, et par son choix personnel, que Bramante construisit le beau cloître de Saint-Ambroise, à Milan; et, quand il mourut, à Rome, en 1505, ce fut encore le pinceau d'un artiste Ombrien[2] qui

1. *Voir* dans l'histoire de Campi le beau préambule de ces statuts. Lib. 3, p. 5.

2. Pinturicchio.

décora son tombeau dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple.

Mais alors il y avait déjà plusieurs années que les relations du cardinal Ascagne avec Crémone avaient été rompues par la force des événements et que des influences étrangères y avaient été substituées à celle de sa famille. Cette ville avait été livrée en 1499 aux Vénitiens, en vertu de la convention conclue entre eux et les Français; et, au lieu des antipathies nationales dont on avait tout lieu de craindre l'explosion, on vit se manifester des affinités de plusieurs genres entre les Crémonais et leurs nouveaux maîtres ou plutôt leurs nouveaux hôtes. On se souvint des services et de la mort héroïque d'une troupe de croisés partis de Crémone en 1463 pour s'associer à une expédition vénitienne contre les Turcs, expédition à laquelle un seul d'entre eux avait survécu [1]. D'autres sympathies plus anciennes furent réveillées dans les jours de fêtes solennelles, quand on deployait devant les deux peuples, confondus et agenouillés au pied du même autel, les magnifiques ornements dont un des plus nobles patriciens de Venise, Pierre Capello, promu à l'evéché de Crémone en 1362, avait enrichi son église épiscopale. Aussi, la députation qui fut chargée de porter devant saint Marc l'hommage des Crémonais, avait-elle inscrit *Cremona fidelis* sur la riche bannière qu'elle y laissa comme gage d'une fidélité inviolable pour l'avenir.

1. Campi, lib. 3.

Mais les sympathies les plus intéressantes pour l'histoire de l'art furent celles qui se manifestèrent entre les deux écoles de peinture, et qui firent entrer celle de Crémone dans une phase tout à fait nouvelle, sans que son originalité en fût d'abord compromise. L'artiste qui sut le mieux exploiter cette alliance étrangère fut Boccaccio Boccaccini, déjà suffisamment imbu de pures traditions Ombriennes, avec lesquelles l'école de Jean Bellini avait, à certains égards, une forte analogie. En tempérant les formes sévères de ce dernier par un peu de cette onction suave qui caractérise les types de Pérugin, ne pouvait-on pas opérer une sorte de fusion de la force et de la grâce, et développer l'art dans ces deux directions à la fois? Tel fut le problème que Boccaccio Boccaccini sembla vouloir résoudre, et il faut avouer que s'il n'arriva pas à une solution complète, du moins il était difficile d'en approcher davantage.

La grande figure du Christ, qu'il peignit en 1506 dans l'abside du chœur de la cathédrale, offre précisément le mélange heureux de ces deux éléments, mélange qu'on chercherait vainement dans les peintures Byzantines, d'après lesquelles fut évidemment tracée cette fresque grandiose et curieuse; je dis *curieuse,* à cause de la désuétude où était tombé depuis plusieurs siècles ce thème primitif de l'art chrétien, sans qu'aucune école eût songé à le relever, malgré les immenses progrès qu'avait faits et que faisait encore la science du dessin, dans la direction la plus appropriée à ce genre d'ouvrages. Mal-

heureusement ces progrès mêmes recélaient un piége où tombèrent plusieurs artistes de grand renom, lesquels, confondant la grandeur des dimensions avec la grandeur des conceptions, préparèrent ainsi de loin ce qu'on pourrait appeler l'ère des monstruosités.

Les figures colossales des absides Byzantines et la plupart de celles qui furent tracées plus tard d'après le même type, pèchent plus ou moins par l'exécution; mais au travers et en dépit de l'incorrection des formes, perce la grandeur de l'idée que l'artiste a eue en vue; au contraire, quand vient la décadence du seizième et du dix-septième siècle, tout est correct dans les formes, tout est rigoureux et en même temps large dans les proportions; mais, hélas! l'idée est mesquine ou nulle, et l'œuvre d'art est remplacée par le tour de force. Les produits, où la science et l'inspiration se font un parfait équilibre, sont rares dans toutes les branches de littérature, plus rares dans la peinture chrétienne, qui visa toujours plus particulièrement à l'expression, et presque introuvables quand il s'agit de figures colossales comme celle du Christ par Boccaccio Boccaccini, laquelle est à ce titre un monument important dans l'histoire de l'art[1].

Après avoir vu jusqu'où cet artiste pouvait s'élever

1. Il y a quatre figures accessoires, digne accompagnement de la figure principale : à droite, saint Imerius et saint Marcellinus, à gauche, saint Pierre et saint Omobono, tous quatre patrons de la ville de Crémone.

dans ce qu'on pourrait appeler le genre sublime, il faut voir comment il a su traiter le genre naïf et gracieux. Ici les inspirations Ombriennes, inutiles pour les conceptions grandioses, trouvaient leur légitime application. L'*Annonciation* qu'il peignit au-dessus de la grande arcade du chœur, a l'inconvénient d'échapper, sinon au regard, du moins à l'étude, par la petitesse des dimensions. Mais les deux tableaux qui sont à Venise, l'un dans la petite église de Saint-Julien, l'autre dans la collection de l'Académie des Beaux-Arts, peuvent être étudiés et admirés d'aussi près et aussi longtemps qu'on le veut. Le dernier, surtout, est une de ces œuvres exceptionnelles qui exercent sur le spectateur une sorte de puissance magique. Pour le charme du coloris, aucun des tableaux environnants ne le surpasse, et il y en a plusieurs qui n'en approchent pas : pour l'esprit du dessin et la poésie de la composition, il rappelle les plus beaux produits du pinceau de Cima da Conegliano, et pour l'effet général, il semble tenir à la fois de l'école Vénitienne et de l'école Ombrienne ; mais l'influence de cette dernière est plus visiblement empreinte dans le tableau de *Saint Julien*, lequel est antérieur à l'autre de plusieurs années.

Il est à remarquer qu'à dater du jour où, par suite de la ligue de Cambrai, les Vénitiens durent quitter Crémone, il s'écoula sept années pendant lesquelles Boccaccio Boccaccini ne fit absolument rien pour sa patrie. Cette lacune s'étend de 1508 à 1515. La date de 1511 que porte le beau tableau de l'Acadé-

mie des Beaux-Arts, semblerait indiquer qu'exil pour exil, il avait donné la préférence à Venise entre toutes les autres villes, et que celle-ci n'avait pas eu moins d'attraits pour le citoyen que pour l'artiste. Peut-être s'attacha-t-il à la fortune de Dominique Trévisan, qui venait de remplir, à Crémone, les fonctions de podestat, et dont la famille, l'une des plus fécondes de ce siècle en héros et en saints, allait fournir à cette même ville de Crémone un digne évêque nommé Jérôme Trévisan, dont l'avénement en 1515 devait être le signal de la reprise des travaux du Dôme, malgré la continuation et même l'aggravation des souffrances patriotiques, qui suivirent exactement la même progression qu'à Milan, c'est-à-dire que l'occupation française fut dure, mais celle des Espagnols et des Allemands, source de calamités sans nombre et presque sans nom, ne fut pas moins fatale à l'art qu'à la liberté.

De 1515 à 1518 Boccaccio Boccaccini exécuta les grandes fresques qu'on voit très-indistinctement au-dessus des cinq premières arcades de la grande nef du dôme, et que la disproportion entre la dimension et la distance ne permet pas d'apprécier à leur juste valeur. Ce qu'il y a de plus distinct dans l'impression qu'elles laissent au spectateur, c'est que la première, quant à la date, est aussi la première quant à la beauté. Elle représente le *Mariage de la Vierge*, sujet désespérant pour qui connaissait les ravissantes compositions de Pérugin et de Raphaël, mais sujet encore bien attrayant pour un artiste aussi original et aussi

gracieux que Boccaccini. Autant qu'on en peut juger d'après une inspection pénible et lointaine, les fresques suivantes sembleraient avoir été exécutées sous des inspirations moins pures et avec une certaine tendance à se rapprocher du goût qui dominait alors dans les principales écoles d'Italie.

Mais ce goût avait déjà pleinement envahi l'école Crémonaise elle-même pendant l'absence de son chef, et l'imperceptible concession faite par Boccaccini n'était rien en comparaison de celles subies par ses collaborateurs qui se rendirent, pour ainsi dire, à discrétion. Les documents originaux récemment publiés [1] contiennent une sorte de capitulation honteuse, conclue en 1516, par laquelle le peintre Altobello [2] s'engage, dans le cas où ses peintures ne seraient pas jugées meilleures que celles de Boccaccini, à les faire effacer à ses frais. Il connaissait trop bien la pensée des ordonnateurs pour courir ce risque; en conséquence, il leur fit un *Massacre des Innocents* tellement conforme à leur goût qu'on peut dire que c'est la plus pitoyable de ses œuvres. Aussi fut-il applaudi, rémunéré, proclamé vainqueur de son rival, et chargé de peindre plusieurs autres compartiments, mais avec la condition bizarre qu'après avoir surpassé Boccaccini dans le *Massacre des Innocents* et dans la *Fuite en Égypte*, il se surpasserait lui-même

1. *Voir* l'*Abecedario pittorico* à l'article *Altobello*.

2. Morelli, p. 37, parle d'une Lucrèce qui se donne la mort, par Altobello, à qui il donne pour maître Armanin (?)

dans les fresques suivantes[1]. Les juges, parmi lesquels figurait le peintre Romanino de Brescia, ne lui furent pas moins favorables la seconde fois que la première, et à dater de l'année 1518, où Altobello reçut le salaire de son apostasie artistique, il n'est plus question de Boccaccio Boccaccini dans l'école de Crémone. Son fils même n'osa pas marcher sur ses traces. Jean-François Bembo, qu'il ne faut pas confondre avec son maître et son frère aîné Bonifazio Bembo, peintre favori de la duchesse Bianca, ne peignit, dans la cathédrale, que les deux compartiments où sont représentées, avec une touche toute vénitienne, l'*Adoration des Mages* et la *Purification*; et, ce qui prouve que ce ne fut ni la mort, ni l'impuissance de son pinceau qui l'arrêtèrent dans ses travaux du Dôme, c'est le tableau qu'il fit dix ans plus tard (1526) pour l'église de Sant'Angelo, et que les historiens de l'art s'accordent à regarder comme son chef-d'œuvre. Un autre artiste, dont on est surpris de ne pas trouver le nom à côté de ceux que nous venons de citer, c'est Galéas Campi, qui ne mourut qu'en 1536[2], et dont la carrière artistique semble

1. Elles représentent la *Cène*, le *Lavement des pieds*, la *Prière au jardin*, la *Trahison de Judas*, et *Jésus-Christ devant Caïphe*.

2. Les ouvrages connus de Galéas Campi sont : *la Vierge entre saint Roch et saint Sébastien*, dans l'église de Saint-Fabien-Saint-Sébastien, à Crémone (1518) ; un tableau du même genre dans l'église de Saint-Luc ; un autre dans celle de Saint-Dominique ; et deux autres (1516-1519) dans des maisons particulières. Son portrait, qu'on voit à la galerie de Florence, donne l'année de sa naissance et celle de sa mort, 1477-1536.

s'être fermée tout à coup en l'année 1519. On dirait que le découragement ou la terreur s'était emparé de tous les peintres nationaux à la fois, et qu'ils s'étaient comme donné le mot pour céder la place à deux étrangers, Romanino et Pordenone, dont l'un était imposé pour juge, et l'autre semblait vouloir les écraser tous par la hardiesse inusitée de ses compositions.

Comme je l'ai déjà dit plus haut, les souffrances patriotiques suivirent la même progression à Crémone qu'à Milan, et dans l'une et l'autre de ces deux villes, c'est une gloire pour l'art d'avoir porté le deuil de la liberté. Pour les citoyens prévoyants, ce deuil commença dès l'année 1515, quand ils virent les Français abattre une partie des murs, puis les tours des particuliers, puis enfin toutes les anciennes portes de la ville. L'année suivante, il n'y eut pas de palmes distribuées au peuple le dimanche des Rameaux, les processions furent interrompues par des tempêtes qui emportaient les toits des maisons, et l'effet de ces tristes présages fut renforcé bientôt après par les prédications étranges d'un moine Franciscain de onze ans, et par l'apparition de trois soleils à la fois.

La victoire de Pavie n'eut pas plutôt rendu Charles-Quint maître absolu des villes lombardes, que les plus sombres pressentiments des Crémonais se trouvèrent réalisés tout d'un coup. Les maisons particulières, les couvents, et même les églises devinrent le théâtre des scènes les plus violentes et les

plus scandaleuses; les vases sacrés furent la matière d'impudentes spéculations ou de profanations sacriléges, surtout de la part des Luthériens allemands, qui ciraient publiquement leurs bottes avec les saintes huiles[1]; les extorsions, les violences brutales et les outrages de tout genre passèrent toute mesure, quand les Impérialistes se virent assiégés par les Vénitiens, pour le retour desquels ils n'ignoraient pas que les Crémonais faisaient des vœux en attendant qu'ils pussent faire davantage. Pour se venger d'avance des malédictions qui éclateraient après leur départ, les Allemands et les Espagnols faisaient travailler aux fortifications et aux charrois les femmes, les vieillards et les enfants. On attelait les chanoines de la cathédrale comme des bêtes de somme. Le premier soldat venu tuait un citoyen pour un caprice, pour un refus de vin, pour un regard. Enfin, le général vénitien, Pierre Pesaro, entra avec son armée libératrice, au milieu des transports d'une population d'autant plus ivre de joie, que c'était au nom du duc Maximilien Sforza, petit-fils du héros, qu'on prenait cette fois possession de Crémone. Avec ce nom populaire et glorieux, on croyait que les beaux jours de la duchesse Bianca allaient renaître, et l'imagination des artistes fut la première à se précipiter dans cette illusion. Ceci se passait en 1527, et depuis 1519, l'école Crémonaise n'avait pas donné signe

1. Ant. Campi, lib. 3, c. 20. C'est dans l'ouvrage de cet historien que j'ai puisé tous les détails relatifs à l'histoire de Crémone.

de vie; les artistes étrangers venus de Venise ou de Brescia, avaient même disparu en 1522, immédiatement après la mort de l'évêque Jérôme Trévisan. A peine un rejeton, même indigne, de la dynastie héroïque a-t-il été proclamé, que l'art sort, aussi lui, de sa léthargie presque décennale, et le premier monument de cette résurrection glorieuse, avec sa précieuse date de 1527, se trouve au maître-autel de l'église de Sant' Abbondio. Pour comble d'intérêt et de convenance, le goût de l'ancienne école domine encore dans ce tableau, et de plus, c'est le premier ouvrage de Giulio Campi, frère d'Antonio Campi, le peintre historien, et fils de Galéas Campi, dont nous avons signalé l'inaction patriotique à dater de 1519, et qui mourut fort à propos en 1536, au moment où, après les plus étourdissantes vicissitudes, Crémone allait passer définitivement sous la domination de Charles-Quint. Quant à Giulio Campi, après avoir balancé quelque temps entre les bonnes et les mauvaises influences[1], après avoir fourni les dessins des arcs de triomphe qui furent dressés en 1541 pour l'entrée de l'empereur à Crémone, il finit par perdre entièrement de vue les leçons paternelles, l'école dont il était le dernier représentant, et même sa patrie, à laquelle il préféra par ambition le séjour de Milan. On pourrait presque regarder comme son dernier adieu et son dernier hommage patriotique, le tableau

1. Dans le palais Castelbarco, à Milan, il y a un très-beau tableau de la première manière de Giulio Campi, avec la date de 1530. Le coloris est digne d'un pinceau vénitien.

qu'il fit en 1546 pour l'église de Saint-Sigismond, avec les portraits agenouillés du grand Sforza et de son épouse Bianca. Nul lieu et nul sujet ne pouvaient être mieux choisis pour l'ouvrage qui forme pour ainsi dire la clôture de l'école Crémonaise; car aucune des productions subséquentes de l'artiste, ou de son frère Antonio Campi l'historien, ou de leurs rivaux dans les bonnes grâces des dominateurs de la Lombardie, ne mérite de figurer dans l'histoire de l'art. Et cependant c'est à cette période de décadence que Vasari s'est arrêté avec le plus de complaisance. Pour lui les œuvres de Giulio Campi ne deviennent intéressantes qu'à dater de l'époque où, désavouant l'enseignement paternel, il se prit d'une belle passion pour la manière *large* de Soïaro, et pour l'étude de certains cartons du Florentin Salviati[1]. Mais les préjugés de l'historien touchent vraiment à la démence, quand, après avoir comparé les fresques de Boccaccio Boccaccini dans le Dôme avec celles de son fils Camillo dans l'église de Saint-Sigismond, il proclame l'auteur de ces dernières comme un artiste bien supérieur à son père. Il y a peut-être encore une nuance de ridicule de plus dans son enthousiasme pour Soïaro, dont il fait comme le point culminant de l'école Crémonaise, et qui n'était après tout qu'un mauvais imitateur de Pordenone, comme on peut

1. Tout ce que dit Vasari sur les peintres Crémonais se trouve à la fin de la vie de Garofalo, qui avait étudié à Crémone sous Boccaccio Boccaccini, mais non pas à l'époque indiquée par son biographe.

le voir par la comparaison des deux fresques extravagantes qu'ils exécutèrent à droite et à gauche de la grande porte du Dôme.

Pour rendre compte de toutes les productions de ces pinceaux dégénérés, il faudrait mesurer les surfaces, plutôt que compter les œuvres; car aux frères Campi, à Soïaro et à Camillo Boccaccini, il ne coûtait pas plus de peindre toute une coupole, ou même toute une église, qu'il n'avait coûté à leurs devanciers d'achever un seul tableau. Le mérite de quantité étant désormais le mieux rétribué, il en était résulté une faveur d'émulation tout à fait comique et d'autant plus incurable que les encouragements venaient de plus haut. Parmi les coryphées de la décadence, figuraient des cardinaux et des évêques qui regardaient avec pitié les naïfs produits du siècle précédent, et qui avaient plus à cœur la réforme de l'art que celle de la discipline ou des mœurs. Crémone, à cet égard, fut aussi mal partagée qu'aucune autre ville lombarde; car, en 1522, on lui envoya pour premier pasteur, le fameux Accolti, ami, correspondant, et même rémunérateur de l'infâme Arétin; et après lui un certain cardinal Sfondrati, recommandé d'avance à la vénération de ses ouailles par un joli poëme qu'il avait composé sur l'enlèvement de la belle Hélène. Tels étaient les patrons, sous les auspices desquels l'école Crémonaise, après s'être éloignée de plus en plus de son principe vital, partagea la triste destinée de presque toutes les écoles italiennes, dans la dernière moitié du seizième siècle.

Les principaux produits de ce qu'on pouvait appeler sa période de décrépitude, se trouvent répartis entre les villes de Crémone, de Parme, de Plaisance et de Milan, où aucun d'eux n'avait échappé aux partiales recherches de Vasari. C'est surtout dans son appréciation des peintures crémonaises que cette partialité est à la fois révoltante et désolante; car, au lieu de mettre à profit, dans l'intérêt de l'histoire de l'art, les traditions locales qu'il était à même de recueillir sur les peintres fondateurs de cette intéressante école, il a mieux aimé acquitter, aux dépens de ses lecteurs, sa dette de reconnaissance envers des artistes vivants, qui avaient spéculé infailliblement sur sa vanité. C'est à cette spéculation que nous devons le pompeux éloge qu'il a fait de Sofonisba Anguisciola et de ses deux sœurs. C'est peut-être la plus flagrante adulation dont Vasari se soit rendu coupable, mais ce n'est pas la plus honteuse; et l'on peut supposer que son imagination n'était pas encore inaccessible à un genre d'illusion très-fréquente, qui fait qu'en pareil cas on pardonne volontiers les imperfections de l'œuvre d'art en faveur du sexe et de la beauté de l'artiste.

Pour faciliter l'intelligence du chapitre qui suit, nous donnons ici la liste des souverains qui se sont succédé dans le gouvernement de Ferrare, depuis le treizième siècle jusqu'au seizième :

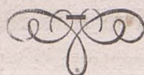
1208. Le marquis Azzolino nommé est seigneur perpétuel de Ferrare.

1242-1264. Le marquis Azzo Novello.

1263-1293. Le marquis Obizzo I^er^.
1293-1308. Le marquis Azzo.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

1335-1352. Le marquis Obizzo II.
1352-1361. Le marquis Aldobrandino.
1361-1388. Le marquis Nicolas, dit le Boiteux.
1388-1393. Le marquis Alberto.
1393-1441. Le marquis Nicolas.
1441-1450. Le marquis Leonello.
1450-1471. Le duc Borso.
1471-1504. Le duc Hercule I^er^.
1504-1534. Le duc Alphonse I^er^.
1534-1559. Le duc Hercule II.
1559-1597. Le duc Alphonse II, mort sans héritier légitime.
Retour de Ferrare au saint-siége.



# CHAPITRE XXI.

---

## ÉCOLE DE FERRARE.

Influence de la famille d'Este. — Vices traditionnels. — Prétendu patronage exercé par le marquis Azzo Novello et par Obizzo, son successeur. — Régime de terreur et de dépravation sous le marquis Alberto et sous Nicolas III. — Construction de plusieurs palais par des architectes étrangers. — Insignifiance des artistes Ferrarais au début du quinzième siècle. — L'art commence à se naturaliser à Ferrare sous le duc Borso. — Monuments de sculpture et de peinture. — Peintres étrangers attirés par lui. — Grand mouvement artistique et littéraire sous le duc Hercule Ier, continué sous le duc Alfonse Ier : Lorenzo Costa, Ercole Grandi, Mazzolini, Cotignola, Dosso Dossi, Benvenuto Garofolo. — L'école Ferraraise soumise à diverses influences. — Les plus mauvaises triomphent dans la dernière moitié du seizième siècle.

S'il est une opinion fermement établie dans l'histoire des arts et des lettres, c'est celle qui attribue à la maison d'Este, investie de la souveraineté de Ferrare depuis le commencement du treizième siècle, une grande et glorieuse influence sur les produits artistiques et littéraires de cette ville privilégiée. On peut même dire que cette dynastie ne le cède en po-

pularité historique qu'à celle des Médicis, qui, à la vérité, eut sur la première l'immense avantage de dominer successivement à Florence et à Rome, c'est-à-dire dans la capitale religieuse de l'Italie.

La famille d'Este, renfermée dans de plus humbles limites, semble avoir pris à tâche de compenser par l'activité ce qui lui manquait du côté de la grandeur; mais cette activité fut presque toujours malfaisante, et jamais peut-être on ne vit, dans les annales d'une maison souveraine, des vices héréditaires si nombreux et si tenaces. En vain des plumes vénales, vouées à l'adulation et au mensonge, se sont-elles efforcées de déguiser ces vices, ou même de les transformer en vertus; en dépit des historiographes et de leurs patrons, la vérité se fait jour, même à travers les narrations tronquées et les appréciations mensongères, et tel historien qui célèbre avec emphase la modération, la justice, la générosité de cette dynastie sans pareille, nous dévoile, souvent malgré lui, les turpitudes dont elle se souilla durant quatre siècles consécutifs, sans produire un seul caractère qui puisse racheter tant de misères[1].

Une coïncidence toute fortuite a pu faire illusion à des esprits superficiels : c'est que le premier marquis de Ferrare, Azzolino d'Este, inaugura son avénement au commencement du grand siècle qui vit

1. Voici ce que dit l'impudent Frizzi : « I Principi d'Este furono i più moderati e generosi che prima o poi vantar potesse « alcuna città d'Italia. » *Memorie per la Storia di Ferrara*, t. III, p. 131.

poindre le réveil de la littérature et des arts[1]; et quand, à la fin du seizième siècle, la mort d'Alfonse II et l'extinction de la branche légitime amenèrent le démembrement du duché de Ferrare, le génie expirant de l'Italie en était à ses derniers enfantements : de sorte que, par un privilége unique dans les annales des dynasties Italiennes, la maison d'Este avait apparu avec les premiers rayons de l'aurore nouvelle, avait fleuri ou avait eu l'air de fleurir quand l'astre était à son méridien, et s'était cachée en même temps que lui sous l'horizon. Mais cette corrélation de destinées perd tout son prestige, dès qu'on parcourt, même dans les ouvrages des écrivains officiels, la série des princes qui ont pesé sur cette malheureuse population. Quant au patronage exercé par eux au prétendu profit des arts et des lettres, ce n'est le plus souvent qu'une petite auréole sans consistance qui a pu servir à cacher des taches de sang et des difformités morales encore plus odieuses.

Muratori observe que Ferrare fut la première ville libre d'Italie qui se donna volontairement à un maître; il aurait pu ajouter que son châtiment fut d'autant plus rude qu'il lui fut infligé, de génération en génération, par la main de ceux-là même au profit desquels cet acte imprévoyant avait été consommé.

Déjà l'expiation commence vers le milieu du trei-

1. Alors parurent saint François, saint Dominique, etc., les grands saints avant les grands poëtes et les grands artistes.

zième siècle. Azzo Novello, qui, après avoir pris une ville par famine, en faisait égorger tous les habitants, sans épargner ni femmes, ni enfants, ni vieillards[1], a trouvé des panégyristes qui ont voulu le faire passer pour un protecteur fort éclairé des arts et des lettres. Il encourageait, dit-on, le peintre Gélasio[2], et il daignait apprécier les poésies que des troubadours Provençaux composaient à sa louange et à celle de ses trois filles; mais il témoignait plus d'estime au jongleur Ferrari qui, se mettant au-dessus des préjugés chevaleresques du temps, avait composé, dit Frizzi, des choses excellentes pour une dame Turque dont il s'était épris dans sa jeunesse[3].

Les goûts esthétiques de son successeur Obizzo prirent une direction singulière. La beauté féminine sembla n'avoir pour lui d'attraits que dans des attitudes et des mouvements violents tout à fait incompatibles avec la grâce, et qui, de l'aveu de Frizzi, le furent bientôt avec la pudeur. Ce fut lui qui institua les courses de femmes, d'où naquirent plus tard des désordres trop autorisés et trop enracinés pour qu'il fût possible d'y porter remède. Ses mœurs ne furent pas plus édifiantes que ses goûts.

Également détesté par sa famille et par ses sujets, il fut étranglé par deux de ses fils qui craignaient

1. Frizzi, t. III, p. 89.

2. Gelasio avait étudié à Venise sous maître Théophane, de Constantinople.

3. Attese nella sua gioventù ad una madonna Turca per cui fece cose eccellenti.

d'être supplantés par un troisième, et le premier usage que fit le peuple de sa bien courte liberté fut de casser son scandaleux testament, qui donnait à ses bâtards les mêmes droits qu'à ses héritiers légitimes. Mais cette flétrissure n'était rien en comparaison de celle que lui réservait la plume vengeresse de Dante, qui l'a placé dans son *Enfer* parmi les tyrans dont la mémoire est le plus justement odieuse à l'humanité[1].

Le marquis Obizzo n'avait pas moins favorisé la licence des croyances que celle des mœurs. Ce fut sous lui qu'éclata la grande hérésie d'Armanno Pungilupo, qui avait passé par tous les grades de la secte des Catharins, qui devint, après sa mort, l'objet d'un culte fanatique parmi les Ferrarais, et qui eut sa première martyre dans la domesticité même de la marquise (1269). Une révolution religieuse était imminente. Le marquis Azzo était trop absorbé par ses frères naturels pour arrêter les progrès du mal; et, quand le souverain Pontife, alarmé par l'apathie du prince et par la connivence d'une partie du clergé, ordonna de brûler les os d'Armanno, de briser son autel, ses images, ainsi que le marbre de son tombeau, il fallut procéder de nuit à l'exécution de cette sentence; ce qui n'empêcha pas la fureur du peuple d'éclater dès le lendemain. Déjà il courait, pour l'assouvir, vers le couvent des Dominicains, quand il fut arrêté fort à propos par l'intervention de la force armée.

Voilà ce qui se passait à Ferrare vers l'époque où

1. Canto XII, v. 110.

toutes les routes qui conduisaient à Rome se couvraient de pèlerins, partis de tous les points du monde chrétien pour y célébrer le grand jubilé qui s'ouvrait avec le quatorzième siècle. La famille d'Este ne s'intéressa pas plus à ce mouvement religieux qu'au mouvement artistique et littéraire auquel il servait de signal, et dont les représentants semblaient s'être donné rendez-vous dans la capitale du monde chrétien pour inaugurer une ère nouvelle [1]. Ce fut en vain que Giotto et ses élèves parcoururent l'Italie dans tous les sens, et furent plus particulièrement attirés dans les grandes villes voisines de Ferrare [2]; la dynastie qui la gouvernait resta sourde et aveugle, ou plutôt elle n'eut d'yeux et d'oreilles que pour ce qui se rapportait, soit à ses querelles domestiques, soit à la satisfaction de ses deux ou trois passions favorites, parmi lesquelles ne figura jamais celle de la gloire. Ainsi, toute la première moitié du quatorzième siècle, si féconde et si brillante partout ailleurs, fut marquée pour les Ferrarais et pour leurs maîtres, par quelque chose de pis que la stérilité, et il fut facile, dès cette époque, de pressentir la note dominante de leur histoire, qui peut se résumer en ces trois mots : guerre à l'Église, aux mœurs et à la liberté.

Après qu'on eut tenté tous les efforts imaginables pour réconcilier entre eux, dans l'intérêt d'une population malheureuse, les membres de cette famille

1. Dante, Jean Villani, Giotto, Arnolfo di Lapo, etc.
2. A Bologne, à Rimini, à Ravenne, etc.

maudite, où les haines se multipliaient avec les générations[1]; après qu'on les eut vainement menacés d'excommunication, pour réprimer leurs vices et leurs brigandages, il fallut que le pape Jean XXII prêchât une croisade contre eux comme contre des infidèles, pour les punir, entre autres crimes, d'avoir chassé trois évêques de leurs siéges, d'avoir fait main basse sur les biens des églises, d'avoir confisqué les cloches et même les calices, en un mot, de s'être rendus coupables de toutes sortes de violences et de sacriléges[2].

Le marquis Obizzo II, mort en 1352, marcha fidèlement sur les traces de ses prédécesseurs, et put même se vanter de les avoir surpassés sur un point; car il laissa au moins une douzaine d'enfants illégitimes, presque tous nés de cette Philippa Ariosto, que l'auteur du *Roland furieux*, fier d'être issu de la même famille, a célébrée, dans son poëme trop souvent servile, sous le nom de *la bella Lippa*[3]. Ce fut en vain que, pour légitimer toutes ces naissances, elle se fit épouser sacramentellement quelques heures avant sa mort; ni le peuple, ni les prétendants légitimes, ni les petits souverains du voisinage n'approuvèrent l'ordre ou plutôt le désordre de succession que le marquis et son odieux ministre, Ariosto, tra-

1. Le marquis Azzo, mort en 1303, désigna pour son successeur Folco, fils de son bâtard Fresco. De là des querelles interminables.

2. Frizzi, t. III, p. 145.

3. *Orlando furioso*, cant. XIII, st. 73.

vaillaient à établir. Les Malatesta, les Carrare, les Gonzague servirent alternativement les deux partis, rarement par les armes, plus souvent par la menace ou par l'intrigue, et l'on vit, pendant un quart de siècle, la diplomatie de tous ces petits États rouler presque exclusivement sur les secours promis ou réclamés pour détrôner des usurpateurs, souillés par leurs crimes encore plus que par leur naissance.

Enfin, vers la fin du quatorzième siècle, apparaissent deux souverains qui ne sont pas entièrement absorbés par des querelles domestiques, et qui daignent accorder quelque attention à la littérature et aux arts. Le premier est le marquis Nicolas, surnommé le Boiteux, dont la mémoire maudite par les habitants de Reggio, auxquels il fit tout le mal possible, doit trouver grâce auprès des admirateurs du Dante, parce que ce fut lui qui conseilla à Benvenuto da Imola de composer et de publier son savant commentaire sur *la Divine Comédie*. Le second est le marquis Alberto, successeur immédiat de Nicolas en 1388, et supérieur à tous ses devanciers, non-seulement par la protection ou plutôt par l'emploi que les artistes trouvèrent à sa cour, mais aussi par son hypocrisie et sa férocité; on dirait un émule des plus mauvais souverains du Bas-Empire. En effet, il mêlait aussi, lui, les actes de piété aux actes de vengeance, et la sienne n'était jamais plus implacable que quand elle tombait sur sa propre famille. On sait la tragédie sanglante par laquelle il inaugura son avénement; on sait comment son neveu Obizzo,

soupçonné d'avoir pensé à le supplanter en son absence, fut décapité pendant la nuit sans forme de procès, puis traîné par des chevaux et ignominieusement pendu. On sait comment la fureur ombrageuse du prince, peu satisfaite de cette première victime, voulut y joindre la mère du prétendu coupable, et sa femme Costanza qui fut brûlée vive, et celle du marquis Jean d'Este, qui fut jetée à la voirie avec son mari après qu'on eut déchiré leurs membres palpitants avec des tenailles rougies au feu. Et toutes ces scènes affreuses servaient de prélude à deux comédies, dont l'une, jouée à Ferrare, était le mariage d'Alberto avec la fille de son valet de chambre, l'autre, jouée à Rome en 1391, était son pompeux pèlerinage au tombeau des saints Apôtres, avec un cortége de quatre cent vingt courtisans, tous en habits de pénitence comme leur maître, tous complices du piége qu'on tendait à la bonne foi du pape Boniface IX [1]. Voilà de quels faits se compose principalement l'histoire de ce petit tyran, composé monstrueux de tous les genres de dépravation, et qu'un historiographe dynastique, le même à qui nous devons la connaissance de tous ses crimes, a l'effronterie d'appeler l'*honnête et pieux Alberto* [2].

Il paraît qu'il avait rapporté de son voyage de Rome un certain goût de magnificence et une sorte

1. Il s'agissait d'obtenir un renouvellement d'investiture dans lequel serait compris un fils illégitime qui, en effet, succéda à son père sous le nom de Nicolas III.

2. Frizzi, t. III, p. 341.

de manie monumentale qui, sans avoir rien de commun avec l'amour éclairé des arts, peut en revêtir les apparences. Il se mit donc à construire à grands frais des palais de ville et des palais de campagne, leur donnant des noms qui formaient le plus étrange contraste avec ses sinistres habitudes, appelant l'un le *Paradis*, l'autre le *Sans-Souci*[1], sans compter le château de Belle-Fleur, situé hors de la ville et orné de superbes portiques sous lesquels un artiste étranger avait peint le portrait du marquis Alberto et ses exploits[2]. Cet artiste était Angelo, de Sienne, jouissant d'une médiocre estime dans sa patrie, mais pouvant passer aux yeux de son nouveau patron pour un génie de premier ordre.

Le seul peintre distingué que Ferrarre eût produit, dans le cours du quatorzième siècle, était allé faire son apprentissage et chercher ses inspirations loin de sa ville natale. Vasari le désigne sous le nom d'Antoine de Ferrare, et nous apprend qu'il avait étudié à Florence sous Angelo Gaddi, et qu'il avait travaillé avec grand succès en Ombrie, particulièrement à Urbin et à Città-di-Castello[3].

Ainsi, il est bien constaté qu'à cette époque il n'y avait pas encore d'école Ferraraise, et que le pré-

1. En italien *Schifanoia*. Ce palais ne fut achevé que sous le duc Borso et subsiste encore aujourd'hui.

2. *Colle sue gesta*. Il est difficile de se figurer ce que pouvaient être ces exploits. Frizzi ne nous en dit pas davantage. T. III, p. 349. Ce château fut détruit au dix-septième siècle.

3. *Vita di Angelo Gaddi*.

tendu patronage des princes de la maison d'Este n'avait abouti qu'à placer leur capitale, sous ce rapport comme sous beaucoup d'autres, bien au-dessous du reste de l'Italie. Le marquis Albert n'avait même pas pu trouver un architecte dans ses États, et il avait dû charger de la construction de ses palais un certain Bartolino de Novare, sorti sans doute de la grande école qui venait de surgir en Lombardie avec le dôme de Milan.

Mais ce n'était pas assez d'avoir fait venir des architectes pour lui bâtir des résidences seigneuriales et des peintres pour les décorer ; ce n'était pas assez d'avoir fait tracer son image et ses exploits sous des portiques appropriés à cette distinction : il lui fallait un monument plus grandiose et plus durable, qui, le représentant dans une attitude de triomphateur, rendît son nom plus imposant dans le présent et dans l'avenir. La statue équestre de Marc-Aurèle, qu'il avait vue sur la place de Saint-Jean-de-Latran, avait sans doute chatouillé son imagination, et, quoiqu'il n'eût jamais paru sur un champ de bataille, il trouva moyen de satisfaire son caprice en se faisant représenter à cheval au-dessus de la porte de la cathédrale, tenant en main la bulle récemment conquise sur le pape, et plus d'une fois exploitée par ses successeurs, comme la charte des libertés de l'Église Ferraraise.

Vingt jours avant sa mort, il épousait la mère de son fils naturel qui gouverna Ferrare, sous le nom de Nicolas III, pendant près d'un demi-siècle, et qui

se montra scrupuleusement fidèle aux traditions de ses aïeux pour la rapacité, l'hypocrisie et la férocité[1]. Mais il réussit à les surpasser tous pour le dévergondage des mœurs; car sa progéniture illégitime, officiellement avouée, ne comptait pas moins de vingt-deux rejetons. Son éducation n'avait développé en lui que des dispositions basses et malfaisantes, et son adolescence avait laissé entrevoir ce que seraient sa jeunesse et son âge mûr. Dès l'âge de dix-sept ans, il était façonné à tous les vices, et on était effrayé de le trouver si précoce pour la volupté, pour la haine et pour la dissimulation. Quand, par suite de son avénement, en 1393, ses passions se trouvèrent tout à coup armées d'un pouvoir absolu, ce fut comme une éruption volcanique qui éclata par plusieurs cratères à la fois. La querelle dynastique, qui n'avait été qu'assoupie sous son prédécesseur Alberto, ayant été réveillée avec un nouvel acharnement par les prétentions du marquis Azzo, qui se disait légitime, fournit à l'usurpateur tous les prétextes qu'il pouvait désirer pour ses spoliations et ses vengeances; et comme sa cupidité était loin d'être assouvie par les confiscations, il inventait de nouveaux impôts qui suscitaient de nouveaux troubles et multipliaient le nombre des rebelles et des suspects. De là, des occupations incessantes pour les bourreaux. Pendant deux années consécutives, on vit couler presque chaque jour le sang de prétendus conspirateurs. Les uns

1. De 1393 à 1441.

étaient décapités, les autres étaient attachés à des chevaux fougueux. Un partisan du marquis Azzo était-il prisonnier, on l'écartelait ou on le tuait lentement avec des tenailles rougies au feu. On se vengeait des absents en mettant leur tête à prix ou en soudoyant des assassins pour les poignarder. Le marquis Azzo lui-même fut attaqué de cette manière; mais l'œil et la main du meurtrier se trompèrent, et cette méprise fut rachetée par le supplice d'un grand nombre d'innocents; c'était le moyen qu'on employait pour vider les prisons quand elles étaient trop pleines. Le remords ne pouvait pas entrer dans l'âme d'un pareil monstre; et lors même qu'elle y eût été accessible, son digne ministre Uguccione Contrario, dont le nom serait aussi infâme que celui de Séjan, s'il était aussi connu, aurait su en prévenir les effets; car son influence était sans bornes quand il conseillait des crimes. Un jour, il hasarda un conseil de clémence et ne fut pas écouté. Ce fut à l'occasion de la sentence de mort portée contre Hugo et Parisina[1], et exécutée de nuit, à la lueur sinistre des torches, au pied de la tour des Lions. Deux victimes ne suffisaient pas au tyran, pour laver l'outrage fait à son honneur conjugal, même quand ces deux victimes étaient sa femme et son propre fils. Il résolut d'envelopper dans le même châtiment toutes les femmes

1. Lord Byron a fait de cette histoire tragique le sujet d'un de ses poëmes. L'historiographe Pigna, après avoir raconté les détails de cette exécution nocturne, dit en parlant de celui qui l'avait ordonnée : « *Questa esemplar magnanimità!* »

Ferraraises coupables du même crime que Parisina, et celles qui furent convaincues ou même fortement soupçonnées d'adultère, eurent en effet la tête tranchée. C'est peut-être le seul exemple, dans les annales des dynasties et des cours, d'un souverain scandalisant ses sujets par ses débauches, et punissant du dernier supplice les créatures faibles ou dépravées qui marchaient de loin sur ses traces.

S'il fut un tel fléau pour sa famille et pour ses sujets, qu'on se figure, s'il est possible, quel fléau il dut être pour l'Église, et quelle impression devaient produire sur les chrétiens d'Orient et d'Occident ses fastueux pèlerinages à Jérusalem et à Compostelle, où il était précédé par la renommée de ses crimes[1], et d'où il ne rapportait le plus souvent que des trames plus habilement ourdies. Quand on pense que ce fut dans sa capitale, et pour ainsi dire sous ses auspices, que fut tenu, en 1438, le fameux concile convoqué pour mettre fin au schisme grec, on ne s'étonne plus que l'entreprise ait avorté! Quelles réflexions devaient faire les prélats venus de Constantinople en voyant, au milieu de ses bâtards et de ses courtisans immondes, ce vassal immédiat du saint-siége, qui bravait impunément les lois divines et humaines; qui, en se souillant de toutes les impuretés, osait rendre des édits contre l'immodestie des femmes, et qui semblait vouloir égaler le déshonneur de l'Église

1. Quand il débarqua en Palestine, l'amiral vénitien lui persuada de prendre le nom de Nicolas Contarini, qui serait plus respecté que le sien.

à celui de sa famille[1]! Car il savait avilir aussi bien que persécuter, et il avilissait, autant qu'il était en lui, les dignités ecclésiastiques. Quant à son goût pour la persécution, les occasions ne lui manquaient pas pour le satisfaire, grâce à l'énergique opposition qu'il rencontra dans une partie du clergé, grâce à la fermentation salutaire produite par les prédications de saint Bernardin de Sienne (1431), mais surtout grâce au courage du bienheureux Jean de Tossignano, évêque et bienfaiteur de Ferrare, qui fonda le célèbre hôpital de Sainte-Anne où commencèrent les malheurs du Tasse, et qui fut chassé de la présence du prince et même de son siége pour n'avoir pas assez respecté les libertés de l'Église Ferraraise[2]!

On ne tint pas plus de compte des droits de l'intelligence que de ceux de la conscience. L'Université resta fermée pendant huit années consécutives, autant par défiance que par avarice, et le savant Guarino de Vérone dut aller chercher à Florence la considération et l'indépendance dont les lettres ne jouissaient plus à Ferrare[3]. Quant aux beaux-arts, la protection que leur accorda le marquis Nicolas, fut

1. Méliaduse, fils naturel de Nicolas III, et père lui-même de sept ou huit bâtards, avait été nommé abbé de Pomposa.

2. L'évêque voulait la réforme des abus qui existaient dans certains monastères, *ubi homicidia, adulteria et alia crimina perpetrabantur*. Frizzi, t. III, p. 449.

3. Le poëte sicilien Aurispa fut plus heureux et plus goûté du marquis Nicolas. Venu à Ferrare en 1427, il y devint prêtre, abbé commendataire de Santa-Maria-in-Vado, prieur de Saint-Nicolas, et laissa trois bâtards!

presque toujours dérisoire et quelquefois sacrilége. Lorsque les maladies causées par ses débauches commencèrent à tourmenter sa vieillesse, il s'efforça de prouver, par des documents généalogiques, que saint Gothard était issu de la famille d'Este ; puis, après l'avoir intéressé à sa guérison par cette communauté d'origine, il lui fit bâtir un temple magnifique auquel une bulle d'Eugène IV attachait les mêmes indulgences qu'à celui de Sainte-Marie-des-Anges, au pied de la montagne d'Assise. En voyant toutes ces profanations, on pouvait se demander si c'était Dieu, ou ses saints, ou son représentant sur la chaire de saint Pierre, que ce tyran hypocrite avait voulu tourner en dérision.

La construction de cette église *votive*, et celle de son palais de Belriguardo (Beauregard), à dix milles de Ferrare, avaient été l'occupation favorite de ses vieux jours[1]. Nous savons que ce n'était pas un architecte ferrarais qui dirigeait tous ces travaux ; il avait encore fallu recourir à une école étrangère, et faire venir un certain Jean de Sienne qui ne paraît pas avoir joui d'une grande célébrité dans sa patrie. Quant aux peintres qui durent être chargés de décorer les trois cent soixante-cinq chambres de ce bizarre et somptueux édifice[2], on ne peut rien affirmer sur la qualité des ouvrages qu'ils exécutèrent, ni sur le degré d'influence qu'ils exercèrent autour

1. Le palais fut construit en 1435, l'église en 1437, immédiatement avant l'ouverture du concile.

2. Il a été détruit au dix-septième siècle.

d'eux. Ferrare, qui avait été si stérile à l'époque de la première floraison de l'art au quatorzième siècle, était condamnée à une stérilité plus étonnante encore à l'époque de sa seconde floraison dans le siècle suivant. Une fatalité, ou, si l'on aime mieux, une sorte de malédiction semblait peser sur cette malheureuse ville et sur la dynastie qui la dégradait. Obligée de faire venir du dehors des professeurs, des médecins[1], et surtout des artistes, elle se dédommageait de cette infériorité en produisant des histrions incomparables, comme ce Tommaso Bombasio, tant admiré par Pétrarque, et qui fut à la fois le Roscius et le Franconi de son siècle.

Il n'y a donc pas encore d'école ferraraise à l'époque avancée où nous sommes parvenus. On pourrait presque dire qu'il n'y a pas encore d'artistes ferrarais[2]; et, cependant, l'éveil a été donné aux imaginations sur tous les autres points de l'Italie, et quelque direction que l'on prenne en sortant de Ferrare, on est sûr de rencontrer sur sa route des merveilles fraîchement écloses; mais l'émulation de l'art n'y était pas plus connue que l'émulation de la gloire.

Le marquis Nicolas ayant exclu ses fils légitimes de la succession, en vertu de ce qu'on pourrait appe-

1. Le marquis Nicolas fit venir de Padoue le médecin Savonarole, qui fut l'aïeul du fameux réformateur.

2. Cosmè est à peu près le seul peintre ferrarais de cette époque qui mérite d'être nommé dans l'histoire de la peinture. Il était né en 1406 et mourut en 1469.

ler le droit coutumier de son domaine, le bâtard Léonello recueillit l'héritage paternel tout entier, c'est-à-dire avec les inconvénients d'une usurpation à la fois injuste et immorale, usurpation qu'il chercha à se faire pardonner par une certaine culture superficielle des lettres, par son goût pour les pierres gravées et les médailles, mais surtout par son éloignement pour la guerre et par sa neutralité systématique dans les querelles qui éclatèrent entre ses voisins.

Ses prédécesseurs lui ayant bâti plus de châteaux et de palais qu'il ne pouvait en habiter dans les quatre saisons de l'année, il fallait qu'il assurât d'une autre manière l'immortalité qu'il ambitionnait pour son nom, et rien ne lui parut plus approprié à ce but que l'érection d'une statue monumentale à la mémoire de ce Nicolas dont nous avons esquissé plus haut le portrait et dont l'image était profondément gravée, sinon dans le cœur, au moins dans le souvenir de ses sujets. Ces derniers durent donc dévorer cette insulte de plus, et virent s'élever, en face de leur cathédrale, en guise de défi à Dieu et aux hommes, la statue équestre d'un tyran qui, après avoir été toute sa vie en guerre avec l'Église, avec sa famille et avec son peuple, était appelé dans une inscription dérisoire : *le pacificateur de l'Italie*.

Il fallut encore recourir à des artistes étrangers pour l'exécution de ce monument dynastique, et à défaut d'un sculpteur de premier ordre, comme Ghiberti ou Donatello, ou même Brunnelleschi, il fallut

se contenter de deux élèves de ce dernier, Antoine et Nicolas Baroncelli, à qui la grande renommée de leur maître avait procuré une certaine vogue dans le nord de l'Italie, et particulièrement à Venise, où l'art n'était pas obligé de se dégrader comme à Ferrare pour trouver de l'emploi.

Il y eut cependant une branche importante de l'art qui fleurit dans cette dernière ville vers la même époque, et qui, loin de s'y dégrader comme la sculpture, en ne perpétuant que des personnages justement impopulaires, sembla vouloir consoler les âmes pieuses en reproduisant, sous la forme à la fois la plus durable et la plus portative, l'image des consolateurs que Dieu leur avait envoyés dans les jours d'épreuve. Je veux parler des médailles vraiment précieuses d'Antoine Marescotti, dont le nom mérite de trouver place parmi ceux des artistes chrétiens, pour avoir compris que les grands saints étaient aussi des héros, et pour avoir réparé, au moins en partie, les omissions de Victor Pisanello, trop exclusivement voué aux grandeurs temporelles[1]. Si les médailles de Marescotti sont un peu inférieures aux siennes pour la pureté de l'exécution, cette infériorité est bien compensée par la vigueur du relief et par une certaine verve très-perceptible dans les airs de tête, et qui doit tenir à son enthousiasme pour les saints personnages dont il nous a transmis les traits. Quelle

1. Pendant la tenue du concile de Ferrare, en 1438, Victor Pisanello avait fait les médailles de plusieurs personnages qui s'y trouvaient, entre autres celle de Jean Paléologue.

beauté dans le regard et le mouvement de saint Bernardin, si bien caractérisé par cette devise : *Cœpit facere et postea docere!* Celle du bienheureux Jean de Tossignano, cet évêque persécuté de Ferrare, n'est pas moins heureusement choisie : *Devotissimus pauperum;* et elle se trouve en parfaite harmonie avec l'expression de son visage qui semble respirer la plus ardente charité. A Venise, Marescotti montra la même prédilection pour les hommes de Dieu, et il y frappa moins de médailles pour les héros qui servaient cette République par leurs exploits, que pour les moines qui la servaient par leur sainteté et par leurs prières[1].

Borso, qui fut le premier duc de Ferrare, succéda à son frère Leonello, par droit de bâtardise ; mais il se trouva un prince légitime qui eut assez de partisans pour inquiéter l'usurpateur, et cette inquiétude lui suggéra une foule d'actes et d'édits barbares, dont le but était de contenir les mécontents par la terreur. Il y eut donc des emprisonnements et des supplices, et l'on ne tarda pas à être convaincu qu'il ne démentait pas le sang impur dont il était issu. En un mot, *il eut tous les vices qu'il pouvait avoir;* mais sa passion la plus vive fut sa haine instinctive contre tous les genres de liberté, contre la liberté de la parole qu'il poursuivit même hors de ses États[2], contre

1. Il y a deux médailles de Marescotti, sur lesquelles il a représenté le P. Paolo Albertini, Vénitien, de l'ordre des Servites. Il y en a une de 1448, où il s'est représenté lui-même, et, sur le revers, il a mis le nom de *Jésus* en relief.

2. Frizzi, t. IV, p. 28.

la liberté du commerce qu'il entrava par des lois somptuaires[1], contre la liberté de conscience, contre la liberté de costume[2], et même contre la liberté naturelle que les chrétiens croyaient avoir définitivement conquise; car il est prouvé, par le témoignage non suspect de l'historiographe Frizzi, que, sous ce prince non moins païen par l'esprit que par le cœur, Ferrare devint un vrai marché d'esclaves, dont l'approvisionnement était assuré par l'accueil qu'on y faisait aux pirates de toutes les nations[3].

Quant à la liberté de l'Église, elle était toujours la plus menacée, parce qu'elle était la plus incommode, et je ne crois pas qu'il y ait eu un seul souverain de la maison d'Este qui s'en soit tenu à la menace; c'eût été déroger aux traditions de famille et abdiquer un des droits de joyeux avénement. Borso était moins capable qu'un autre d'une pareille abdication. Aussi persécuta-t-il le saint évêque de Ferrare, non pas avec fureur, comme avaient fait ses devanciers, mais avec le calme machiavélique des caractères faux et froids[4], qui ne se possèdent jamais mieux que quand ils satisfont leurs rancunes. Sa manière de satisfaire les siennes était très-simple et très-sûre; au lieu de

1. Frizzi, t. IV. p. 23.
2. *Ibid.*, p. 23, 30.
3. *Ibid.*, p. 50.
4. Il employa des agents provocateurs pour se venger à coup sûr, et il fit jouer ce rôle odieux à son propre frère. Ce fut ainsi qu'il parvint à exterminer la famille des Pii qui lui faisait ombrage. C'était Borso qui conseillait à Luca Pitti de s'assurer de Pierre de Médicis et de l'assassiner.

s'en rapporter à des agents subalternes, il procédait en personne à l'arrestation de l'évêque, et le conduisait poliment, et sous bonne escorte, de son palais épiscopal dans la prison du château; et le saint-siége était contraint de sanctionner cette violence en nommant un successeur, pour ne pas laisser trop longtemps les brebis sans pasteur au milieu des loups[1].

Maintenant, quel patronage pouvait-on attendre, pour les lettres ou pour les arts, d'un prince sans conscience, sans cœur[2], sans goût, et même sans culture littéraire? Il est vrai qu'il ajouta plusieurs nouveaux palais à ceux que ses prédécesseurs avaient déjà construits, et qu'il fit venir des artistes du dehors, entre autres Pierre della Francesca, pour y peindre ses exploits ou plutôt ceux des faucons qu'il avait dressés; car l'éducation des faucons fut la grande passion de sa vie, et le jour où il offrit cinquante de ses meilleurs élèves à l'empereur Frédéric venu en Italie pour se faire couronner et pour épouser Constance de Portugal, le petit souverain de Ferrare avait dû paraître devant les courtisans étrangers et les siens tout rayonnant d'orgueil et de joie. Il n'est donc pas surprenant que la chasse au faucon occupe une si grande place dans les fresques du palais de Schifanoja (Sans Souci), dont quelques-unes sont exécutées avec une grande vigueur de pinceau, et font regretter que l'imagination de l'artiste n'ait pas

1. Frizzi, t. IV, p. 26.

2. Quand la peste éclata à Ferrare, en 1463, Borso se hâta d'en sortir pour aller s'amuser à Venise.

eu à s'exercer sur des sujets plus relevés. Ceux qui sont représentés dans les compartiments supérieurs, ne peuvent qu'exciter l'indignation et le dégoût dans tous les cœurs honnêtes; ils supposent dans le prince et dans les courtisans qui repaissaient leurs yeux de ces obscénités, et qui faisaient de l'art l'auxiliaire de la prostitution, une dépravation de mœurs et d'idées qui devait nécessairement porter ses fruits, et qui nous prépare d'avance aux orgies scandaleuses du siècle suivant.

On a voulu attribuer au duc Borso une attention délicate envers son frère bâtard Hercule, et on a dit qu'il s'était abstenu du mariage, pour ne pas compromettre, par la naissance d'héritiers légitimes, ce droit de bâtardise que la dynastie d'Este semblait regarder comme le plus beau fleuron de sa couronne ducale. Mais toutes ces précautions n'empêchèrent pas le prince Nicolas, fils légitime du marquis Léonello, de faire contre son oncle deux tentatives très-énergiques qui, malgré le dénoûment fatal qu'elles eurent pour lui, l'honorèrent, aux yeux de ses ennemis eux-mêmes, par le dévouement héroïque que ses partisans lui prouvèrent. Aussi le nouveau duc fut-il implacable et raffiné dans ses vengeances. Il y eut 280 prisonniers à qui il fit couper une main ou crever un œil, avant de les distribuer à ses courtisans qui se les disputaient comme une curée, pour spéculer sur leur rançon[1].

Quand ce petit orage domestique fut apaisé, le duc

1. Frizzi, t. IV, p. 92.

Hercule crut pouvoir satisfaire toutes ses passions à la fois; car il en avait beaucoup, les unes plus calmes, comme la passion des constructions et des voyages, les autres plus impétueuses, comme la passion des plaisirs et celle des spectacles. A tout cela se mêlait nécessairement un certain goût pour les arts, mais sans jamais s'élever au-dessus des rapports qu'ils pouvaient avoir avec ses amusements favoris. Un seul fait suffirait pour le caractériser : c'est que, sous son règne, le carnaval acquit l'importance d'une affaire d'État. Il n'y eut jamais rien de sérieux dans la faveur qu'il témoigna aux savants ferrarais ou étrangers, qui traduisaient, par ses ordres, les manuscrits grecs ou latins, récemment découverts. Ce qu'il voulait avant tout, c'était qu'on mît à sa portée la littérature divertissante de l'antiquité classique, comme les comédies de Plaute et de Térence[1], dont les représentations fréquentes et dispendieuses excitaient autant de murmures dans le peuple que d'enthousiasme parmi les courtisans. Aussi le plus impopulaire d'entre eux était-il ce Titus-Vespasien Strozzi, espèce de poëte-lauréat qui était à la fois intendant des finances et des menus-plaisirs, et qui ne pouvait

1. Il fit jouer, en 1486, les *Menechmes* de Plaute, en 1487, le *Céphalus* et la *Fête d'Amphitryon et de Sosie*. On les rejoua ensuite plusieurs fois, à l'occasion d'un mariage ou de l'arrivée d'un hôte illustre. En 1499, on joua le *Trinummus* et le *Penulus* de Plaute, avec l'*Eunuque de Térence*, qui excita un tel enthousiasme qu'il fallut en donner une deuxième et une troisième représentation. Plus tard, le jeune Ariosto traduisit l'*Eunuque* et l'*Andrienne*.

pourvoir dignement à ceux du prince, qu'en ajoutant de nouvelles charges à celles dont ses sujets étaient écrasés[1]. *C'était un homme que l'on détestait plus que le diable*, dit énergiquement une chronique contemporaine[2]; il se consolait de cette haine en travaillant à son grand poëme épique en l'honneur du duc Borso, son premier patron[3]. On se figure sans peine la qualité des compositions poétiques que l'adulation faisait éclore dans cette cour à la fois voluptueuse, pédante et servile. La fureur de rimer y était tellement contagieuse, qu'elle s'emparait même des médecins, et le sujet qui mettait le plus les rimeurs en verve, semble avoir été la légende mythologique d'Hercule, source inépuisable d'allusions plus ou moins fines aux travaux et aux vertus du souverain par lequel on avait le bonheur d'être gouverné[4].

Les comédies, les processions, les mascarades, les pèlerinages, les parties de plaisirs et les affaires d'État, tout cela se mêlait et se succédait de la manière la plus bizarre. Plus d'une fois, on vit le duc Hercule, au sortir d'une orgie, aller chanter l'office dans les églises avec sa compagnie permanente de musiciens,

1. La représentation des *Menechmes* avait coûté mille ducats.

2. Voir le *Diario Ferrarese* dans Muratori, *Scriptores rer. ital.*, t. XXIV, p. 401.

3. Il ne put en composer que dix chants et chargea son fils Hercule de l'achever; mais ce dernier mourut bientôt après, assassiné par un rival.

4. On joua une pièce intitulée : *Les forces ou les travaux d'Hercule*. Un certain Tribraco composa un petit poëme comminatoire sur la *Fureur d'Hercule*.

qui étaient presque tous Français, et auxquels il tenait autant qu'à ses meutes. Quand il y avait un rôle à jouer soit dans la cathédrale, soit dans sa chapelle domestique, le souverain s'effaçait pour laisser paraître l'acteur, et c'est ainsi qu'il faut expliquer l'empressement avec lequel on le voyait, à la cérémonie du Jeudi-Saint, laver les pieds d'une multitude de pauvres. On peut affirmer qu'il n'y eut dans tout le cours de sa vie aucune action ni aucune habitude qu'on pût attribuer, avec quelque vraisemblance, aux inspirations d'une véritable piété.

Sa fidélité aux traditions de famille ne se démentit pas plus dans ses rapports avec l'autorité spirituelle que dans le gouvernement de ses sujets. Il la dégrada tellement à leurs yeux et aux yeux de toute l'Italie, par ses exigences et ses intrigues, qu'elle eut peine à se relever ensuite de cette dégradation. Jamais encore l'insolence dynastique n'avait donné à la chrétienté un spectacle si révoltant. Un fils du duc Hercule, le fameux Hippolyte d'Este, nommé malgré le pape primat de Hongrie à l'âge de sept ans, revêtu de la pourpre au sortir de l'enfance, archevêque de Capoue et de Milan[1], évêque de Modène, de Novarre et de Narbonne, usurpateur du siége de Ferrare en dépit de l'excommunication lancée par la cour de Rome, mettait alors le comble, par cette accumulation d'abus et par ses vices, aux scandales séculaires que sa dy-

1. Il céda l'archevêché de Milan à son neveu âgé de 10 ans, mais il garda les revenus.

nastie avait donnés au monde. C'était lui qui faisait arracher les yeux à son frère Jules pour une rivalité d'amour, et qui recevait à coups de bâton un envoyé du pape chargé de lui remettre un bref qui ne lui plaisait pas. C'est pourtant ce même cardinal Hippolyte qui figure dans l'histoire littéraire comme un des protecteurs les plus éclairés qu'aient jamais eus les arts et les lettres, et qui se trouve associé, par une ironie du sort, à l'immortalité de l'Arioste, dont il méconnut le génie[1].

Ainsi, le duc Hercule fit la guerre à l'église par l'avilissement, et contribua, plus qu'aucun membre de sa dynastie, à compromettre son autorité dans le monde chrétien. Dans la ville même de Ferrare, on s'était habitué peu à peu à n'en plus tenir aucun compte ; et cette émancipation des esprits jointe à la licence des spectacles et des mœurs, avait tellement perverti cette population naturellement vive et intelligente que son sens moral en était profondément altéré. Après que la guerre, la peste et la famine eurent fait périr cent mille victimes, de 1481 à 1485, on vit les survivants, réduits presque tous à l'état de squelette, se livrer aux transports d'une joie effrénée non par reconnaissance pour le Ciel qui les délivrait de

1. Quand l'Arioste, renvoyé du service du cardinal pour n'avoir pas voulu le suivre en Hongrie, osa rappeler à Son Éminence les vers qu'il avait composés à sa louange : « *Vous les avez faits*, répondit le cardinal, *pour votre plaisir et par pure paresse.* » On sait la question cynique qu'il fit au poëte, après avoir entendu la lecture des premiers chants du *Roland furieux*.

ce triple fléau, mais parce que les orgies du carnaval, dont ils étaient privés depuis trois ans, allaient enfin reprendre leur cours. La passion du plaisir, commune à l'un et à l'autre sexe, avaient causé plus de ravages parmi les femmes. Endurcies par la vue et la pratique du mal, elles avaient perdu jusqu'à la faculté de s'apitoyer sur les maux d'autrui, et on en avait eu la preuve en 1483 quand les femmes ferraraises, égarées par la fureur comme des Bacchantes, voulurent se jeter sur des prisonniers vénitiens pour les déchirer de leurs propres mains[1]. *Maudits soient ceux qui nous empêchent de jouir*, voilà quel était sinon le cri, du moins le sentiment habituel de cette population encore plus dépravée qu'opprimée par ses maîtres, et qui leur pardonnait beaucoup quand ils l'avaient beaucoup amusée. Cette espèce de pacte tacite explique l'ardente sollicitude du prince pour l'amusement de ses sujets, sollicitude que les historiographes ont appelée paternelle, et qui fut poussée par le duc Hercule jusqu'à extorquer une bulle d'Alexandre VI pour prolonger jusqu'au dimanche *Lætare* les divertissements du carnaval. Précieuse addition aux libertés de l'église ferraraise[2].

Il y a une connexion trop intime entre le sens esthétique et le sens moral pour que ce dernier puisse être altéré sans que l'autre souffre de cette altération. Que pouvait devenir la notion du beau, là où les

1. Frizzi, t. IV, p. 129, *et passim*.
2. *Ibid.*, p. 192.

notions de vérité, de justice et de liberté avaient perdu leur netteté et leur efficacité? Cependant l'historiographe Frizzi place l'âge d'or de Ferrare dans les dix premières années qui suivirent l'avénement du duc Hercule (1471-1481) et il fait d'incroyables efforts pour persuader à ses lecteurs et à lui-même que, dans cette période décennale, tout avait été pour le mieux sous la meilleure des dynasties possible.

Nous avons déjà signalé la nature des encouragements que la restauration des lettres grecques et latines avait trouvés dans les princes de la maison d'Este. Ni l'émulation, ni l'admiration pour les grands hommes et les grandes choses, ni le désir d'apprendre à mieux gouverner les autres et à se mieux gouverner soi-même, n'avait été le mobile de l'ardeur avec laquelle on avait exploité, sous leurs yeux et sous leurs auspices, certaines branches de la littérature antique. Le seul d'entre leurs sujets qui eût pris cette étude véritablement au sérieux, le traducteur consciencieux et sympathique d'Hérodote, le plus grand poëte chevaleresque de l'Italie, le pieux et modeste Boiardo, relégué dans son gouvernement militaire de Modène, était mort en 1494, sans avoir recueilli le tribut d'admiration qu'une génération moins païenne n'aurait pas refusé à son poëme vraiment héroïque de *Roland* et à ses poésies religieuses, effusions naïves et parfois sublimes d'une âme tendre et forte qui n'a rien perdu de sa trempe en perdant ses illusions. Pour écouter de

si mâles accents, la cour du duc Hercule n'avait ni oreilles ni loisirs. Elle n'en avait pas davantage pour ce Francesco Cieco, qu'on appelait l'aveugle de Ferrare, qui, après avoir mené une vie précaire hors de sa patrie, mourut à Mantoue dans une extrême pauvreté, laissant, comme Boiardo, un poëme inachevé qui ne méritait pas de tomber dans l'oubli [1].

Or, ce qui arriva pour la littérature, arriva également pour les arts, et nous allons voir les grands peintres que Ferrare produisit enfin dans les dernières années du quinzième siècle, chercher dans des écoles étrangères de plus saines inspirations.

La passion du duc Hercule pour les constructions eut le temps de se satisfaire pendant ses trente-trois années de gouvernement très-arbitraire, surtout en matière d'impôts. De nouvelles résidences furent ajoutées à celles qui avaient été bâties par ses prédécesseurs, et ces dernières reçurent de nouveaux embellissements réclamés par le progrès du luxe et du goût. Mais tout ne fut pas l'ouvrage d'artistes indigènes. Le magnifique mausolée de l'évêque de Ferrare, dans l'église de Saint-George, fut exécuté par un certain Ambroise de Milan, qui fut sans doute chargé d'autres travaux dans ce charmant palais dont on voit encore des débris en face du Dôme, et où l'on admirait jadis un escalier de marbre et des fontaines ornées de sculptures merveilleuses, dans

1. Le *Mambriano*.

le genre de celles qui décorent les constructions vénitiennes de la même époque. La peinture avait largement contribué à la décoration de cet édifice comme à celle de tous les autres ; car le duc Hercule avait la manie de couvrir de fresques toutes les surfaces disponibles, et il avait fait appliquer ce genre d'ornementation à la façade de son vieux palais, à celle du palais public et aux oratoires de plusieurs confréries qui étaient plus particulièrement sous sa dépendance [1].

L'écrivain qui fait mention de tous ces travaux ne nomme aucun des peintres à qui ils furent confiés, et il n'est pas facile de suppléer à son silence par des conjectures. Depuis la mort de Cosme qui, avec toute son activité, et toute sa science, n'avait pas réussi à fonder une école, il n'y avait pas eu de traditions fixes, surtout pour l'art religieux, et ceux qui ne voulaient pas faire dépendre leurs succès de la faveur d'une cour païenne et corrompue, trouvaient, dans une expatriation temporaire, un moyen pénible, mais sûr d'échapper à un humiliant patronage.

Celui qui avait donné le premier exemple de cette émigration vers des pays plus favorisés et vers des dynasties plus attrayantes, avait été François Cossa, peintre ferrarais, aussi dur dans ses contours que sévère dans ses types, qui, après avoir joui d'une certaine vogue dans sa patrie, avait été appelé à

1. Frizzi, t. IV, p. 82.

Bologne pour peindre ou pour restaurer la Madone miraculeuse, du Barracano[1]. Il était impossible de trouver un artiste qui comprît et remplît mieux que lui les conditions imposées à un pinceau chrétien pour l'accomplissement d'une si sainte tâche; car, si l'on en croit une tradition qui n'a rien d'invraisemblable, il ne voulut mettre la main à l'œuvre qu'après avoir purifié son âme par la confession, et reçu, avec la communion, la bénédiction épiscopale[2].

A Bologne, comme dans le reste de la Romagne, le goût populaire pardonnait facilement le défaut de grâce dans les types, même dans les types de Vierge, pourvu que ce défaut fût racheté par une exécution vigoureuse, par la dignité du maintien, par la profondeur du sentiment et par le caractère grandiose de la composition. Ce qui prouve que la peinture de Cossa, dans la chapelle du Barracano, se trouva conforme, sous ces divers rapports, à l'attente et aux pieuses exigences de ses nouveaux patrons, c'est qu'il fut chargé, immédiatement après (1474), de peindre, pour la chambre de commerce, le grand tableau qui se trouve aujourd'hui dans la Pinacothèque de Bologne, et qu'il regardait sans doute comme un de ses chefs-d'œuvre, puisqu'il y a inscrit son nom avec le lieu de sa nais-

1. Cette peinture est aujourd'hui à peu près détruite. Le miracle ayant eu lieu dans les premières années du quinzième siècle, Cossa ne put être chargé que d'une restauration en 1472.

2. Masini, *Bologna perlustrata*, p. 213.

sance. Enfin, sa popularité devint telle, qu'il oublia peu à peu sa première patrie, oubli d'autant plus facile, qu'il trouvait dans la famille des Bentivoglio un patronage bien autrement intelligent et bien autrement honorable que dans la famille d'Este.



# CHAPITRE XXII.

---

## SUITE DE L'ÉCOLE DE FERRARE.

Grand mouvement artistique et littéraire sous le duc Hercule Ier, continué sous le duc Alfonse Ier : Francia, Lorenzo Costa, Ercole Grandi, Mazzolini, Cotignola, Dosso Dossi, Benvenuto Garofolo. — L'école ferraraise soumise à diverses influences. — Les plus mauvaises triomphent dans la dernière moitié du seizième siècle.

Le séjour temporaire de Cossa dans la ville de Bologne et le succès qu'il y obtint auprès de la famille Bentivoglio, préparèrent la voie à d'autres peintres ferrarais qui suivirent son exemple, mais qui retirèrent un bien plus grand profit de leur émigration temporaire, parce qu'elle les mit en contact avec un artiste qui semblait avoir puisé ses inspirations à la même source que Raphaël lui-même. Cet artiste privilégié était Francesco Francia.

Mais ce privilége n'empêcha pas que deux siècles après sa mort, son nom et ses œuvres ne fussent complétement oubliés, et l'on a peine à revenir de

sa stupeur, quand on a lu l'ouvrage que publièrent, il y a cent ans, sur les peintures de Bologne, deux illustres voyageurs français qui ne daignèrent même pas s'apercevoir qu'il y avait dans les églises et dans les palais visités par eux, des tableaux portant la signature d'un maître qui valait un peu mieux que les *Carraches*, en l'honneur desquels ils avaient entrepris leur pèlerinage officiel [1].

Ce dédain fut porté si loin, à l'époque de nos conquêtes, qu'aucun ouvrage de Francia ne fut jugé digne de figurer parmi les dépouilles opimes dont s'enrichit alors notre Musée du Louvre, et c'est à peine si son nom a obtenu chez nous une mention fugitive, depuis la renaissance des études historiques et esthétiques.

La principale cause de cet oubli fut notre enthousiasme traditionnel pour les Carraches. Quand nos écrivains et nos voyageurs visitaient la ville de Bologne, ils ne voyaient que les Carraches, et quand à leur retour ils parlaient de ce qu'ils avaient vu, ils ne parlaient que des Carraches. Il est vrai que leurs guides ne leur avaient pas signalé autre chose et que les Bolonais eux-mêmes avaient été les premiers à méconnaître les pures et gracieuses productions dont l'ami de Raphaël avait décoré leurs églises et leurs palais.

La première branche de l'art cultivée par Francia

1. Ces deux écrivains, très-connus dans le dix-huitième siècle, étaient Cochin et Marigny, frère de Mme de Pompadour et intendant des Beaux-Arts.

n'avait pas été la peinture. Jusqu'à l'âge de quarante ans, il avait gravé des nielles et des médailles, quand la connaissance qu'il fit de Mantegna et de plusieurs autres peintres, lui suggéra, si l'on en croit Vasari, l'ambition d'acquérir, comme eux, richesses et honneurs, et lui révéla inopinément sa véritable vocation.

Les premiers produits de cette révélation furent le tableau de la chapelle Félicini et celui de la chapelle Bentivoglio, tous deux tellement empreints d'inspirations ombriennes qu'on est obligé, quoi qu'en dise Vasari, de chercher ailleurs que dans l'école de Mantegna la source où il les avait puisées. Ce ne pouvait pas être à Bologne même; car, à l'exception de Vitale dont les types de Vierge offraient quelque analogie avec les siens, cette ville ne possédait alors aucun artiste dont les œuvres fussent en harmonie avec les aspirations idéales de Francia, ni même avec l'exaltation religieuse de la population bolonaise. Le rapide succès qu'il obtint comme peintre d'images de dévotion est facile à comprendre pour quiconque aura lu, dans la chronique si vivante de Gherardacci, le récit des crises et des catastrophes de tout genre qui signalèrent les dernières années de la domination des Bentivoglio, et le récit plus émouvant encore des scènes auxquelles donnèrent lieu, dans les églises et sur les places publiques, les élans de la piété populaire. Jamais on n'avait vu les pèlerinages, les processions et surtout les images miraculeuses jouer un si grand rôle dans

des troubles civils où l'intérêt religieux n'entrait pour rien. D'après la médaille commémorative que Jules II fit frapper, après sa victoire, par Francia lui-même, Jean Bentivoglio était un tyran, et l'on est forcé d'avouer que les documents historiques ne réfutent pas complétement cette qualification ; mais cette tyrannie, réelle ou prétendue, ne l'empêchait pas de distinguer, entre les artistes de ses petits États, celui qui faisait le plus d'honneur à son patronage, et c'était à ce titre que Francia était devenu son peintre favori, ainsi que d'Antoine Galéaz le meilleur de ses fils. Or il arriva que ce dernier fit peindre dans son appartement une belle image de la Vierge (*una bellissima figura di nostra donna*), et que cette image versa des larmes le jour où soixante brigands, guidés par les Marescotti, pénétrèrent dans le palais Bentivoglio et le détruisirent de fond en comble ; mais l'image qui avait pleuré, non-seulement ne fut pas enveloppée dans cette destruction, mais fut portée en triomphe, au milieu d'un immense concours, dans l'église de San-Giacomo et placée sur un autel, où, d'après le rapport de la chronique, elle continua de faire des miracles.

Quelques années plus tard, on voyait s'agenouiller devant cette même image, un pendu qui avait échappé miraculeusement à son supplice et dont la dernière pensée avait été pour elle au moment critique de la strangulation ; et il déposait sur l'autel, en guise d'*ex-voto*, la corde que le bourreau lui avait passée autour du cou.

La recrudescence de piété populaire à laquelle donna lieu le tremblement de terre de l'année 1505 fut signalée par des manifestations du même genre, mais sur une bien plus grande échelle, à cause de la terreur qu'avait imprimée aux imaginations l'écroulement subit de plusieurs maisons et même de quelques tours parmi lesquelles on faillit compter celle des Bentivoglio qui fut fortement ébranlée; et l'on tira de cet ébranlement de sinistres augures qui ne tardèrent pas à être vérifiés. Mais, en attendant cette vérification, les esprits étaient dominés par tous les genres de terreurs, et l'on invoquait, avec un redoublement de ferveur, tous les secours surnaturels, particulièrement ceux qu'on attendait de l'intercession de la sainte Vierge auprès de son divin fils. De là une irruption incessante et presque frénétique dans les chapelles et dans les oratoires où étaient exposées des madones miraculeuses. De là des processions interminables auxquelles tous étaient tenus d'assister, sous peine de confiscation, surtout quand on y portait la madone de Saint-Luc, laquelle était une sorte de palladium pour la cité de Bologne. Un autre produit de la ferveur ou plutôt de la contrition populaire étaient les compagnies de pénitents qui se flagellaient en criant *miséricorde*, tandis qu'une troupe d'enfants, âgés de moins de douze ans, allaient prier à toutes les croix de la ville et faisaient pleurer d'attendrissement tous ceux qui étaient témoins de leur dévotion enfantine.

Tels furent les spectacles auxquels assista souvent

Francesco Francia et telles furent les émotions qu'il dut partager, depuis le jour où il se mit à peindre des images de dévotion, jusqu'à l'expulsion définitive des Bentivoglio. Ce Felicini pour lequel il peignait son premier tableau, en 1490, et qui s'était fait bâtir un palais digne d'un grand prince, dit la chronique (*degno d'ogni gran principe*), était lui-même un des partisans les plus compromis de cette dynastie impopulaire dont le patronage était, pour ainsi dire, inséparable du sien. Si ce fut par suite de ses encouragements que son protégé s'aventura, presque sans guide, dans une carrière toute nouvelle pour lui, on peut dire que le protecteur a des droits incontestables à la reconnaissance de tous ceux qui éprouvent, en présence des œuvres du peintre bolonais, le genre d'impression qu'elles étaient destinées à produire.

Cette impression dut être, tout d'abord, décisive; car, outre les portraits et les tableaux de dévotion domestique qu'il exécuta, vers la même époque, pour plusieurs familles bolonaises, il orna des produits de son pinceau encore timide, la chapelle de Jean Bentivoglio, dans l'église de San-Jacomo, et le maître-autel de l'église de la Miséricorde, où son fils Antoine Galéaz lui fit peindre une Nativité, comme consécration d'un pèlerinage qu'il venait de faire à Jérusalem[1].

Les relations de Francia avec l'école ombrienne

1. Ce tableau, très-endommagé par des retouches successives, se trouve maintenant dans la Pinacothèque de Bologne.

avaient dû commencer avant cette époque; car, dès l'année 1490, date de son premier tableau, il avait auprès de lui un tout jeune disciple de quatorze ans, qui lui était venu d'Urbin, pour faire son apprentissage comme orfévre et qui se décida bientôt à substituer à ce premier apprentissage celui de la peinture, sous les auspices d'un maître qui lui rappelait si bien les images devant lesquelles il avait prié dans son enfance. L'empreinte qu'il reçut de ce commerce intime de six années avec une âme comme celle de Francia, fut indélébile, et nous retrouverons ailleurs les fruits de cette éducation supplémentaire quand nous parlerons des collaborateurs de Raphaël, parmi lesquels une vertu moins solide que celle de Timoteo aurait risqué de faire naufrage. Aussi les iniquités dont il fut témoin le décidèrent-elles à repartir pour ses montagnes natales qu'il ne quitta plus et où il mourut avant d'avoir atteint la vieillesse, béni pour ses aumônes, chéri pour ses vertus domestiques et admiré pour son caractère encore plus que pour ses talents. C'était là, sans contredit, un des plus beaux ouvrages de Francia et il y aurait de l'injustice à ne pas le faire figurer parmi ses titres de gloire. Ce qui prouve combien cette tâche, plus que paternelle, était douce à son cœur, c'est qu'il a lui-même consigné, dans son journal, la date néfaste du départ de ce disciple bien-aimé, et il est impossible de ne pas sentir l'accent du cœur dans cet adieu si expressif, malgré sa concision. Timoteo Viti passait, sans transition, de l'école de Francia dans celle de Pérugin,

où il devait avoir, pour condisciple et pour ami, le jeune Raphaël, et c'est sans doute à cette liaison qu'il faut faire remonter celle que ce dernier contracta plus tard avec le maître bolonais qui doit à cette attraction réciproque une grande partie de l'intérêt attaché à sa mémoire.

Le pinceau de Francia ne s'était encore exercé que sur des tableaux de dévotion, quand le seigneur de Bologne terminait le magnifique palais commencé par son aïeul en 1459, et qui devait bientôt disparaître dans une émeute. Jean Bentivoglio avait donc dû se priver d'abord du concours de son peintre favori pour la décoration intérieure qui avait été confiée à d'autres mains réputées très-habiles. Mais quand il eut vu le succès de ses premiers essais de peinture à fresque, il s'empressa de l'adjoindre aux autres artistes entre lesquels cette tâche attrayante était partagée, et il le chargea de peindre, dans son propre appartement et dans celui de son fils Antoine Galéaz, divers sujets empruntés soit à l'histoire sainte, soit à l'antiquité mythologique ou classique. L'un de ces sujets était *une dispute de philosophes*, et ne pouvait pas être plus mal choisi, vu la tournure assez peu philosophique de l'esprit de Francia. Le patron avait été encore plus mal inspiré dans le choix du sujet biblique, puisque la composition qu'il s'agissait de tracer devait représenter Judith levant le bras pour frapper Holopherne au milieu de ses gardes. Quelque peu appropriée que fût une pareille scène à une imagination mystique

comme celle de Francia, il faut qu'il ait trouvé moyen de se surpasser lui-même, puisque Vasari qui avait pu recueillir des témoignages contemporains, après la destruction totale de l'édifice et des peintures qui l'ornaient, nous dit que celle-ci était une des plus belles que l'artiste eût jamais exécutées.

La destruction de ce palais, avec toutes ses décorations, tant extérieures qu'intérieures, fut une perte irréparable pour l'histoire de l'école de Bologne et pour celle de Francia en particulier, qui n'eut guère que cette seule occasion de montrer que les grandes compositions historiques ne dépassaient pas la portée de son talent. Cette perte est encore regrettable sous un autre rapport, en ce qu'elle nous a privés du plus sûr moyen de constater le degré d'influence qu'il exerça sur ses collaborateurs ferrarais, particulièrement sur Lorenzo Costa, devenu à la fois son élève et presque son rival dans les bonnes grâces de leur commun patron. En même temps, un autre artiste destiné à devenir le premier graveur de son siècle, Marc-Antoine Raimondi, apprenait de lui à graver des nielles[1], préludant ainsi à des travaux d'un ordre plus relevé, exécutés par lui sous les auspices et même avec le concours de son maître, pen-

1. Les nielles étaient de petites plaques d'argent destinées à décorer des autels, ou des meubles; les orfévres y ciselaient des ornements et des figures, puis, afin de rendre les contours plus apparents, on remplissait d'une matière noire appelée nigallum les parties de la plaque creusées par le burin.

dant plusieurs années consécutives, avant d'aller, en 1509, faire un second apprentissage sous Albert Dürer.

Ce nouveau disciple était en tout l'opposé de Timoteo Viti, et cette opposition ne se démentit pas jusqu'à la fin de leurs carrières respectives. Marc-Antoine était païen par l'imagination et par les mœurs autant que par le burin, et, si son paganisme a respecté les lois de la décence dans les gravures de sa première manière, c'est parce que son maître, devenu son collaborateur, lui traçait une limite qu'il n'osait pas franchir, ce qui n'excluait pas de leur œuvre commune les sujets mythologiques, pas même ceux qui prêtaient le plus au développement des belles formes, comme *la Vénus au bain* et d'autres fantaisies du même genre; mais on voit que l'artiste chargé de la principale tâche, la remplissait sans vocation et par conséquent sans verve. Le seul de ces dessins qui ait une certaine valeur esthétique est celui du *jugement de Pâris*, que le départ de Marc-Antoine l'empêcha probablement de graver et qui peut passer, à juste titre, pour une des productions les plus naïves et les plus délicieuses de Francia [1]. Peut-être lui fut-elle suggérée, de près ou de loin, par son ami Raphaël, qui lui suggéra également son tableau de Lucrèce se donnant la mort [2], car à dater

1. Ce précieux dessin se trouve à Vienne, dans la collection Albertine.

2. Ce tableau, que Francia peignit pour le duc d'Urbin, se trouve aujourd'hui à Dresde.

de l'année 1506, date de leur première rencontre, la sympathie qui unit ces deux âmes fut pour Francia non-seulement une jouissance de cœur, mais aussi une source d'inspirations. On pourrait ajouter que ce fut l'un des plus grands événements de sa vie.

Il paraît que Raphaël peignit alors ou avait déjà peint auparavant, pour le seigneur de Bologne, deux tableaux dont la trace s'est perdue depuis longtemps, savoir une *Annonciation* et une *Adoration des bergers* tellement admirée par Francia, que l'auteur, plus de deux ans après, ne pouvait se rappeler, sans rougir, cette excessive admiration. Celle de Raphaël pour la grande composition biblique que son ami avait peinte dans le palais Bentivoglio, fut prouvée par la prière qu'il lui fit de lui en envoyer un dessin, et le progrès qu'avait fait, en si peu de jours, leur amitié réciproque, est prouvé non-seulement par la promesse qu'ils se firent d'échanger leurs portraits, mais aussi par les relations affectueuses qui s'établirent dès lors entre eux et que ni le temps, ni la distance, ni les honneurs inouïs qui attendaient Raphaël à Rome, ne purent jamais refroidir.

Il en fut de même pour l'admiration que lui inspirèrent les Madones de son ami, admiration qui s'était si peu affaiblie par l'absence qu'il l'exprimait encore, deux ans après, avec assez de force, pour inspirer à ses nouveaux patrons Balthazar Turini et le cardinal Riario, le désir de satisfaire leur curiosité à cet égard, en demandant à l'artiste bo-

lonais deux tableaux du même genre, c'est-à-dire deux de ces Madones dont Raphaël disait dans la naïveté de son enthousiasme, qu'il n'en avait jamais connu *ni de plus belles*, *ni de plus saintes*, *ni de plus parfaites*. Quand Francia lisait cet éloge, il travaillait encore aux deux tableaux promis, et l'on comprend avec quel redoublement de zèle et de verve il dut y mettre la dernière main, pour ne pas rester au-dessous de l'attente que son partial admirateur avait excitée. On ignore ce que sont devenus les fruits de cette impérieuse émulation. Nous savons seulement que la Madone de Balthazar Turini était *un petit tableau*, et l'on peut, sur cette vague désignation, partager ses conjectures entre plusieurs chefs-d'œuvre du même maître, dispersés dans les diverses collections, tant publiques que particulières. Il y a, dans le palais Sciarra-Colonna, une *Vierge au chardonneret* à laquelle on serait bien tenté de décerner la palme ; mais cette même tentation n'est pas moins irrésistible devant la ravissante petite Madone du palais Raczinski, à Berlin, et devant celle du Belvédère, à Vienne, et devant celle de la collection de Quandt, à Dresde, et devant d'autres que je pourrais signaler, si elles n'avaient pas changé de place et de maître. Quant à la Madone, de bien plus grandes dimensions, peinte pour le cardinal Riario et destinée sans doute à figurer sur un autel, cette destination même l'a confondue depuis longtemps avec les autres ouvrages du même genre exécutés par le même artiste.

A peine Raphaël avait-il quitté Bologne, qu'une tempête populaire fit disparaître le palais et la dynastie des Bentivoglio dont le patronage avait été si profitable à Francia. Aussi en conçut-il une douleur infinie, dit Vasari (*gli dolse infinitamente*), et il fallait que cette douleur fût bien tenace, puisque, près de deux ans après cette révolution, Raphaël croyait encore devoir adresser à son ami, dont l'affliction semblait incurable, des paroles de consolation et de sympathie, en y joignant toutefois des exhortations à la prudence[1]. Mais Jules II n'était pas homme à méconnaître la valeur d'un pareil serviteur, et Francia continua ses fonctions de directeur de la Monnaie, tout en décorant des produits de son pinceau, plus riche et plus fécond que jamais, les églises de Bologne et des villes environnantes.

Le départ de Marc-Antoine, qui eut lieu vers la même époque, eut pour effet immédiat de lui laisser plus de loisir pour les travaux qui étaient le plus en harmonie avec ses pieuses aspirations. Un des derniers produits auxquels donna lieu la combinaison de leurs talents respectifs, dut être *le Baptême du Christ*, qui se trouve, sous forme de gravure, dans la collection de Marc-Antoine, et, sous forme de tableau, dans le palais d'Hampton-Court, dans le château de Stoke, près de Windsor, et dans le Musée de Dresde. L'exemplaire de Dresde, maintenant très-

1. *Fatevi intanto animo, valetevi della vostra soliia prudenza ed assicuratevi che sento le vostre afflizioni come mie proprie.*

inférieur à celui de Stoke[1], avait été peint originairement pour Modène, ainsi que la belle *Annonciation* du palais de la même ville, et le Couronnement de la Vierge qu'on voit à la galerie de Berlin. Les Bénédictins du couvent de Saint-Jean, à Parme, ceux-là mêmes qui devaient bientôt livrer leur coupole au pinceau magique du Corrége, faisaient exécuter par celui de Francia cette riche et pathétique composition qu'on voit aujourd'hui dans la galerie municipale et qui représente le Christ mort étendu sur les genoux de la Vierge, au milieu d'un groupe de figures dont l'attitude et l'expression prouvent l'intensité de ferveur que l'artiste avait apportée dans l'accomplissement de sa tâche. Aussi son succès lui en procura-t-il une seconde à Reggio, dans un couvent du même ordre, dont l'exemple ne tarda pas à être suivi par les Bénédictins de Césène. Ceux-ci furent encore mieux récompensés que les autres, de la préférence qu'ils avaient donnée au pinceau de Francia, pour la décoration de leur église ; car, aux yeux des appréciateurs les plus compétents, le tableau qu'il y peignit et qui représente à la fois *la Purification* et *la Présentation au Temple*, occupe, parmi les œuvres de l'artiste, la même place qu'occupe *la Transfiguration* parmi les œuvres de Raphaël[2].

On ne pouvait comparer la vogue dont Francia

1. Le tableau de Dresde fut très-endommagé par le bombardement de cette ville en 1760.

2. Après la suppression du couvent, ce chef-d'œuvre fut relégué dans la salle municipale de Césène.

jouissait dans toute cette partie de l'Italie centrale qu'à celle dont avaient joui, l'un après l'autre, Pérugin et Raphaël dans toutes les villes de l'Ombrie. Cette multiplicité de travaux, loin de fatiguer sa verve, qui n'était plus celle de la jeunesse, semblait donner un nouvel essor à sa pieuse imagination. Il faut voir à Lucques, dans l'église de San-Frediano, son magnifique tableau de l'*Assomption de la Vierge*, avec les quatre ravissantes miniatures qui en forment le gradin[1] ! On dirait que l'artiste, en passant par le Campo-Santo de Pise, y eût trouvé un supplément d'inspirations pour les travaux qui lui restaient à exécuter et dont l'ordre chronologique est assez difficile à déterminer, parce que les dates deviennent de plus en plus rares, surtout dans les tableaux qui ont le plus de titres à la qualification de chefs-d'œuvre.

Les villes les mieux partagées, après celles que nous venons de nommer, furent Ferrare et Mantoue, mais sans l'intervention des deux dynasties qui gouvernaient respectivement ces deux petites principautés. C'était Mantoue qui possédait jadis le ravissant tableau de la galerie de Munich, inspiré à Francia par une composition analogue de Borgognone, et dans lequel on voit la Vierge, au milieu d'un riant paysage et les mains respectueusement croisées sur

1. Il y avait encore dans la même église un autre tableau de Francia, devenu, depuis 1840, l'un des plus précieux trésors de la galerie nationale de Londres. Il représente le Christ mort, étendu sur les genoux de sa mère ; sujet que l'artiste a traité plusieurs fois, et toujours avec succès.

la poitrine, s'incliner comme pour adorer l'enfant Jésus couché parmi les fleurs. Ferrare a su mieux conserver le chef-d'œuvre dont le pinceau du même artiste décora sa cathédrale, et l'on y voit encore aujourd'hui, sinon dans toute sa fraîcheur, du moins dans toute sa splendeur, *le Couronnement de la Vierge*, avec une telle multitude de saints, que, l'admiration se concentrant sur cette partie accessoire au préjudice du sujet principal, on ne désigna cette œuvre radieuse et mystique que sous le nom de *Tableau de tous les saints*.

Mais c'était à Bologne qu'était le théâtre permanent de ses exploits pittoresques, c'était là qu'il était entouré de tout son prestige, en un mot, c'était là, si l'on en croit Vasari, qu'il était regardé comme un Dieu. (*Era tenuto come uno iddio.*) Aussi ne pouvait-il pas suffire à l'empressement dont il était l'objet, non-seulement comme peintre de tableaux d'autel ou d'images de dévotion domestique, mais encore comme peintre de portraits, car il en fit *un nombre infini*, dit le même Vasari, qui n'entre dans aucuns détails, de peur d'encourir le reproche de prolixité; de sorte que, pour apprécier les progrès de Francia dans cette branche importante de son art, nous sommes à peu près réduits aux donataires agenouillés qui figurent dans ses compositions votives.

Il fut un temps, et ce temps était celui où Cochin et Marigny écrivaient, pour la plus grande gloire des Caraches, le singulier ouvrage dont nous avons parlé, il fut un temps où les œuvres de Francia s'offraient

partout aux yeux des voyageurs qui visitaient Bologne, comme les œuvres de Raphaël s'offrent partout aux yeux des voyageurs qui visitent le Vatican. Mais l'aspect des lieux et des choses a bien changé depuis la fin du dernier siècle, et l'on est obligé d'avouer que le vandalisme révolutionnaire n'a pas été la seule cause de ce changement et que les habitants eux-mêmes, les uns par insouciance, les autres par cupidité, se sont faits souvent les complices des spoliateurs étrangers. Malgré cette ligue de tant de passions mauvaises, on peut, sans sortir de l'enceinte des murs de Bologne, se faire une idée des qualités spéciales qui distinguèrent le génie de Francia et des différentes phases par lesquelles il passa depuis le jour où une vocation irrésistible l'entraîna vers l'art qui répondait le mieux à ses aspirations idéales. La collection seule du Musée suffirait pour justifier l'admiration croissante dont il fut l'objet parmi ses contemporains. Il y a là, outre son premier tableau peint avec un succès prodigieux pour la chapelle Felicini, dans l'église de la Miséricorde, deux autres tableaux venus également de cette église privilégiée et respirant, au même degré, ce parfum céleste qu'on croyait être l'attribut exclusif de l'école Ombrienne ; je veux parler de la Madone qui ornait la chapelle de la famille Manzoli, et surtout d'un ravissant tableau de l'*Annonciation*, dans lequel la Vierge semble être le produit immédiat d'une pieuse éjaculation, tant il y a d'harmonie entre sa pose, son mouvement et ses traits, tant il y a de pureté et d'humilité dans son

regard, tant le type choisi par l'artiste est approprié à l'idéal qui flottait devant son imagination. Jamais Pérugin, dans ses meilleurs jours, ne s'était élevé à une plus grande hauteur.

Un autre type pour la réalisation duquel le peintre bolonais a trouvé des inspirations qui n'ont pas été assez remarquées, est le type du Christ, mais du Christ dans la souffrance, comme si l'artiste s'était plus particulièrement préoccupé de ce mystère. Cette préoccupation était telle, qu'il lui est arrivé de violer la loi fondamentale de l'unité d'intérêt, pour forcer, en quelque sorte, le spectateur mû par un sentiment plus noble que la curiosité, à concentrer son attention et surtout son émotion sur la figure accessoire du *Christ portant sa croix*, bien que cette figure soit reléguée dans la partie inférieure et dans l'encadrement même du tableau. Celui qu'il peignit pour l'église de San-Martino est un des exemples de cette violation d'une loi qu'il avait le droit d'ignorer, dès qu'elle contrariait l'élan d'une âme comme la sienne. Il la viola, s'il est possible, avec encore plus de succès, quand il reproduisit cette même image du Christ dans une autre composition dont elle a été détachée pour figurer, à titre de chef-d'œuvre, dans une collection qui, malgré sa richesse, ne possède pas beaucoup de trésors aussi précieux que celui-là [1]. Mais c'est un trésor, pour ainsi dire, enfoui et dont l'appréciation demande des conditions psycholo-

1. Je veux parler de la belle collection du comte Lochis, près de Bergame.

giques d'un ordre tout particulier. Ce qu'il y a de certain, c'est que ce visage divin qui semble résumer d'avance toutes les douleurs de la passion, a produit, en ma présence, sur une âme initiée aux mystères de l'art, comme aux mystères de la foi, une impression analogue à celle que devait produire sur les plus pieux Olivetains de Palerme, le fameux *Portement de croix* de Raphaël.

Qui sait si Francia ne s'inspira pas de ce chef-d'œuvre dont l'exécution coïncide avec les dernières années de sa vie et dut exiger de son auteur des essais préliminaires qu'il se faisait un plaisir de communiquer à son ami? Des communications de ce genre avaient déjà eu lieu plusieurs fois, et il est facile de constater l'influence qu'elles eurent sur les progrès de l'artiste bolonais et l'espèce de culte qu'il voua à tout ce qui venait de son ami. Ce culte avait commencé même avant le voyage de Raphaël à Bologne, quand Francia, travaillant à la décoration du palais Bentivoglio, y contemplait, avec une pieuse extase, les deux tableaux que le peintre ombrien avait exécutés pour ce prince, et qui représentaient l'un l'*Adoration des bergers*, l'autre l'*Annonciation*. Voilà sans doute l'origine de la prédilection de Francia pour ce second sujet, et du succès avec lequel il le traita au commencement, au milieu et vers la fin de sa carrière. Après avoir vu le chef-d'œuvre de la Pinacothèque, qui est le premier en date, comme en beauté, il faut voir celui de l'église de l'Annonciation, bien plus imposant sous le rapport du style et

des dimensions, et finir par l'église de San-Vitale où le maître s'est aidé du pinceau de ses disciples.

Quant au tableau de l'*Adoration des bergers*, la profonde impression qu'il produisit sur Francia, est constatée, de deux manières, par Raphaël lui-même, que le souvenir des éloges de son ami faisait encore rougir au bout de deux ans, et qui, pour le repos de sa conscience d'artiste, expiait ce tort involontaire par l'envoi d'un dessin plus digne de l'un et de l'autre, mais toujours sur le même sujet. Un pareil trésor ne pouvait pas rester stérile entre les mains de celui qui le recevait, et les inspirations combinées de la reconnaissance et de l'émulation produisirent les deux précieuses miniatures qu'on voit au Musée de Dresde et à la Pinacothèque de Bologne, et qui nous montrent, par le fini de l'exécution jusque dans les moindres détails, à quel point cette tâche était attrayante pour l'imagination du peintre et surtout pour son cœur.

Une autre tâche non moins attrayante et beaucoup plus flatteuse fut celle dont Raphaël chargea son ami en lui adressant son fameux tableau de *Sainte Cécile*, et en l'autorisant à y faire les corrections qu'il jugerait nécessaires. Il n'y a pas d'épitaphe ni même de panégyrique qui puisse avoir la portée d'une pareille autorisation, donnée à l'occasion d'un pareil chef-d'œuvre. Jamais l'âme de Francia n'avait été inondée d'une pareille béatitude, et les transports de sa joie, qu'il ne cherchait pas à contenir, furent sans doute ce qui donna lieu à cette odieuse légende, stupidement

accueillie par Vasari, d'après laquelle Francia serait mort de désespoir, foudroyé en quelque sorte par le contraste entre la perfection de cette image divine et l'insignifiance de ses propres œuvres.

Quand il mourut, en 1517, il laissait un bon nombre de disciples dont quelques-uns avaient été ses collaborateurs dans l'exécution de la peinture à fresque de la chapelle de Sainte-Cécile, où l'on peut voir, mieux que partout ailleurs, l'influence prodigieuse qu'il avait exercée sur Lorenzo Costa et le progrès que ce dernier avait fait dans une certaine direction, depuis l'époque où il peignait la chapelle des Bentivoglio dans l'église de San-Giacomo. Il faut que l'admiration pour Raphaël et pour ses œuvres ait été pour quelque chose dans cette transformation; car nous savons que ce dernier, pendant son séjour à Bologne, en 1506, donnait à un tableau du peintre ferrarais une sorte de consécration artistique en y peignant une figure de saint dans un style que Costa ne s'était pas encore complétement approprié, mais qu'il voulait conquérir à tout prix, tout en se réservant toujours le droit de combiner, dans une juste mesure, la force avec la grâce.

Le plus beau fruit de cette émulation conditionnelle furent, comme nous l'avons dit, les fresques de la chapelle de Sainte-Cécile, où Francia et Costa s'inspirant, peut-être à leur insu, de certaines compositions du grand peintre ombrien, durent faire regretter à leurs patrons respectifs de n'avoir pas plus souvent appliqué les belles facultés de ces deux

artistes à des sujets historiques ou légendaires. Or la légende de sainte Cécile était une de celles qui prêtaient le plus aux effets dramatiques et pittoresques. Dans les deux compartiments que s'était réservés Francia, il avait peint, avec une grâce qui semblait un souvenir du *Sposalizio* de Raphaël, le mariage de la sainte avec Valérien; et dans l'autre, il avait tracé pathétiquement ses funérailles. La tâche de Costa n'était pas si attrayante, du moins celle qui se rapportait à la prédication du pape Urbain devant Tiburce; mais, dans la distribution que Cécile fait de ses biens aux pauvres, on peut dire que l'artiste s'est surpassé lui-même et qu'il n'a pas été au-dessous de son collaborateur.

Tant d'éléments divers concoururent à former, à mûrir et à développer le talent de Lorenzo Costa, qu'il est impossible de l'apprécier, sans tenir compte des phases successives par lesquelles il passa. Après avoir fait un premier apprentissage à Ferrare, il avait voyagé en Toscane où il avait étudié, dit Vasari, les ouvrages de Benozzo Gozzoli, et cette étude fut une véritable initiation qui prépara sa rupture avec l'école Ferraraise, rupture qui ne fut consommée qu'après qu'il eut été soumis pendant quelque temps à l'influence de Francia. En attendant cette transformation, il se mettait au service de Jean Bentivoglio pour la décoration du magnifique palais qu'il venait de construire. Après avoir achevé les peintures à fresque qui représentaient la ruine de Troie et le triomphe des Grecs sur les Perses, il fut chargé

de peindre, pour la même famille, dans une chapelle de l'église de San-Jacomo, le triomphe de la Mort, d'après Pétrarque; et en face de cette composition allégorique, où la vigueur de la touche n'exclut pas une certaine grâce, surtout dans les figures de femmes, il peignit une quantité de portraits, dont les plus importants furent détruits pour faire place à la petite statue équestre d'Annibal Bentivoglio. Cette série de travaux ne fut terminée qu'en 1488, et ce fut seulement à dater de cette époque qu'il put exécuter des tableaux d'autel pour les églises de Bologne. On voit alors se former peu à peu ce qu'on pourrait appeler sa seconde manière. Le voisinage des traditions ombriennes commence à produire son effet, et l'influence de Francesco Francia ne tardera pas à se faire sentir. Si elle est encore imperceptible dans les deux ou trois ouvrages qu'il fit pour l'église de San-Petronio, elle l'est déjà beaucoup moins dans celui qu'on voit à la Pinacothèque de Bologne [1], et surtout dans l'Adoration des mages qu'il avait peinte pour l'église de la Miséricorde, et qui se trouve aujourd'hui dans la galerie de Milan. Le beau tableau de la Présentation, qui est au musée de Berlin (1502), et le chef-d'œuvre vraiment admirable qui décore le chœur de San-Giovanni in Monte, sont les produits les plus remarquables de ce premier mouvement d'ascension qui précéda son voyage à Rome. Il y ac-

1. Il est daté de 1492. A cette époque, Lorenzo Costa était marié à Bologne et avait définitivement renoncé au séjour de Ferrare.

compagnait les députés bolonais chargés de présenter au nouveau pape Pie III les hommages et les félicitations de leurs concitoyens (1503).

En présence des fresques du Pérugin, dans la chapelle Sixtine, et de celles du Pinturicchio, dans l'appartement Borgia et dans les églises de Sainte-Marie du Peuple et d'Araceli, Lorenzo Costa dut sentir redoubler l'invincible attrait qui l'entraînait depuis longtemps vers la sphère des inspirations ombriennes; car, à son retour de ce pèlerinage, moitié artistique et moitié politique, on ne trouve plus dans ses œuvres le moindre vestige de cette aspérité de contours et de cette dureté de formes qui déparent quelquefois les premiers produits de son pinceau. Le magnifique tableau du musée de Berlin, représentant le Christ mort, avec les mêmes personnages que Raphaël a introduits dans le sien[1], fut le premier ouvrage qu'il peignit après son retour à Bologne. Pour peu qu'on s'aide de ses souvenirs en le comparant, sous le rapport des types et de l'expression, avec celui de l'Assomption dans l'église de San-Martino, on reconnaîtra sans peine qu'ils ont été composés l'un et l'autre sous l'empire des mêmes inspirations; mais Lorenzo Costa n'atteignit son point culminant que quand toutes ses impressions, élaborées et mûries par son contact avec le génie de Francia, eurent abouti à la production des deux fresques merveilleuses qu'il peignit, à la suite de

1. C'est le tableau du palais Borghèse. Celui de Berlin porte la date de 1504.

celles de son maître dans l'oratoire, aujourd'hui si délabré, de Sainte-Cécile[1].

Alors commence une phase nouvelle dans sa carrière, celle où il apparaît comme fondateur d'une école nouvelle, ou plutôt comme pourvoyeur de celle de Francia, qui n'est plus distincte de la sienne. Les artistes ferrarais qui ont été ses élèves, et qui prennent leur art trop au sérieux pour s'accommoder du patronage capricieux, souvent même dégradant de la famille d'Este, s'acheminent l'un après l'autre vers Bologne. Après Ercole Grandi, que Vasari met presque au niveau des plu grands maîtres de cette époque, vient l'inimitable Mazzolino avec sa touche originale et forte ; et pendant le même temps, Dosso Dossi, autre élève de Lorenzo Costa, allait faire, avec son frère Battista, un apprentissage décennal dans les écoles de Venise et de Rome. Enfin, le jeune Benvenuto Tisi, plus connu sous le nom de Garofalo, après avoir commencé le sien à Crémone et l'avoir achevé entre Rome et la Lombardie, ne rentrait dans Ferrare, sa patrie, que par déférence pour la volonté d'un père infirme qui sentait approcher sa fin.

Il n'y avait donc pas d'école Ferraraise proprement dite au commencement du seizième siècle, bien qu'il y eût des artistes assez éminents pour en former une, s'il y avait eu, comme à Venise et à Milan, comme en Toscane et en Ombrie, un ensemble de

1. Celle qui représente sainte Cécile distribuant ses biens aux pauvres peut être considérée comme le chef-d'œuvre de Lorenzo Costa.

doctrines fidèlement transmises et librement exploitées, c'est-à-dire sans être troublées dans leur développemen t leur application par une dynastie aussi peu familiarisée avec la notion du beau qu'avec la pratique du bien.

Néanmoins on est forcé de convenir que, dans la première moitié du seizième siècle, cette dynastie eut l'air de briller d'un éclat extraordinaire, et que le nom d'Alfonse Ier, qui la représentait alors, n'a jamais cessé d'être entouré d'un certain prestige fondé sur la triple gloire qui illustra, dit-on, son long règne : la gloire des arts, la gloire des lettres et même la gloire des armes. Le jugement des contemporains et celui des générations suivantes ont été si bien ensorcelés par les mensonges ou les exagérations des panégyristes et des poëtes, que la critique historique n'a jamais songé à décomposer les rayons qui forment l'auréole de ce prince, et cependant, quand on étudie de près son histoire et son caractère, on trouve qu'il fut à peu près en tout le continuateur de ses devanciers, et que, loin de démentir en rien les traditions de sa famille et le sang impur dont il était issu, il aggrava le mal qui avait été fait avant lui à l'Église, aux mœurs et à tous les genres de liberté. Il l'aggrava par son sytème de gouvernement, par ses mesures fiscales, par ses scandales personnels, par les encouragements que reçut de lui tout ce qui tendait à pervertir l'esprit, le cœur ou même le goût de ses sujets. Il sembla prendre à tâche de les familiariser de nouveau avec les exécutions san-

glantes qui avaient signalé l'avénement de la plupart de ses prédécesseurs, et cette fois-ci ce ne fut pas la guerre de la légitimité contre la bâtardise, ce furent des complots de frères contre frères, d'affreux projets de vengeance habilement ourdis et plus habilement découverts[1], qui armèrent et fatiguèrent le bras des bourreaux par la quantité de coupables et de suspects qu'il fallut décapiter ou écarteler. On ressuscita le régime de la terreur inauguré jadis par le marquis Alberto; les têtes des victimes furent plantées sur des piques au haut d'une tour qui avoisinait le palais public, et ce hideux spectacle fut peint en miniature sur le registre qui se conservait dans l'archiconfrérie de la mort[2].

Voilà comment on entretenait, par des réactions, pour ainsi dire périodiques, la férocité d'un peuple déjà dégradé de tant de manières : voilà ce qui explique la persistance de certaines coutumes barbares qu'on est étonné de trouver en pleine vigueur au seizième siècle dans une ville renommée pour son culte de la littérature et des arts[3] !

1. Le complot fut tramé par ce Jules d'Este à qui le cardinal Hippolyte avait fait crever les yeux. Il eut pour complice son autre frère Ferdinand. Ils furent condamnés à mort et conduits au lieu du supplice. Mais ils en furent quitte pour la peur et une prison perpétuelle, dont on fit grâce à Jules au bout de cinquante-trois ans.

2. Frizzi, t. IV, p. 208.

3. Il y avait un champ clos, nommé le *Praisolo*, où le duel à mort était accordé, même aux étrangers, et où les petits garçons venaient se battre à coups de couteau. Ce champ fut fermé en 1837.

Ce culte ne fut jamais une préoccupation sérieuse pour le duc Alfonse. L'historiographe Frizzi avoue lui-même que ce prince était complétement étranger aux belles-lettres, et trouve que le patronage dont il les honora n'en est que plus méritoire[1]. Mais il cultiva, avec l'âpreté d'un petit spéculateur, toutes les branches d'industrie qui pouvaient augmenter les revenus de ses domaines ou de ses boutiques[2], et il chercha dans le métier des armes un genre de gloire auquel personne n'avait songé avant lui. Passionné pour la mécanique, et surtout pour les applications qu'on en pouvait faire à l'art militaire, il poussa si loin ses études et ses recherches dans cette direction qu'il devint le plus formidable artilleur de son temps et que son alliance fut recherchée beaucoup moins pour lui-même que pour ses pièces de campagne. Ce perfectionnement des moyens de destruction sur les champs de bataille ne suffisant pas à son ambition, il en inventa un autre qui consistait à dresser des chevaux fougueux à achever les blessés par leurs ruades[3]. Enfin il introduisit un élément nouveau dans la défense des places, en enrégimentant les filles perdues pour les faire travailler aux fortifications de sa capitale.

Le duc Alfonse eut, comme ses ancêtres, le goût des constructions dispendieuses, et ne fut pas moins im-

1. *La niuna coltura sua litteraria*, t. IV, p. 304.

2. Frizzi, p. 264. Il vendait en détail jusqu'aux légumes de ses jardins.

3. Frizzi, p. 247.

pitoyable qu'eux dans ses exactions financières. Que de trésors furent enfouis dans son château du Belvédère, espèce de séjour enchanté qu'il fit construire sur une île du Pô, avec des fontaines en bronze et en marbre, et une profusion incroyable d'ornements de tout genre, parmi lesquels se distinguaient les compositions mythologiques de Dosso Dossi !

Nul prince n'eut jamais moins que lui l'intelligence de l'art, dans la haute acception du mot, bien qu'il eût lui-même la singulière prétention d'être artiste. Un habile ouvrier mécanicien avait à ses yeux plus de valeur qu'un poëte ou un philosophe. Il se familiarisait avec lui jusqu'à l'inviter à sa table ; il fréquentait les ateliers pour apprendre les secrets du métier ; il maniait, en véritable apprenti, les outils du tourneur et du potier, et il passait des journées entières à observer attentivement ce qui se pratiquait dans les fonderies de métaux ou dans les fabriques d'acier et de faïence. Bientôt, il fut tellement épris de cette dernière branche d'industrie et il s'y livra avec un si grand succès, que non-seulement il fit une concurrence redoutable aux marchands de ses États et du reste de l'Italie, mais qu'il put remplacer économiquement sa vaisselle d'argent par une vaisselle de terre qu'il avait eu la gloire de fabriquer lui-même. Voilà quels furent, en fait d'arts et d'artistes, les objets de prédilection du duc Alfonse.

Maintenant, nous comprendrons sans peine son indifférence pour les peintres religieux dont nous avons parlé plus haut et leur peu d'empressement à

retourner dans leur patrie. Nous dirons bientôt à quelles conditions dégradantes l'art pouvait captiver l'imagination de ce prince, correspondant et patron de l'Arétin[1]. Lorenzo Costa, qui n'en remplissait aucune, n'était pas tenté d'échanger contre le dangereux séjour de Ferrare celui qu'il faisait dans sa chère ville de Bologne, avec les compagnons de son exil volontaire; il ne se laissa même pas toucher par la perspective de vieillir et de mourir dans le lieu de sa naissance, et quand il quitta Bologne, en 1509, ce fut pour aller s'établir à Mantoue, sous le patronage de François de Gonzague, qui lui prodigua les rémunérations pécuniaires et le proclama l'un des plus grands peintres du siècle[2]; mais, hélas! pour l'accomplissement de sa nouvelle tâche, l'artiste n'avait apporté que son pinceau; il avait laissé derrière lui les saintes et fécondes inspirations dont il s'était nourri jusqu'alors. Aussi dans cette ville de Mantoue qui fut si fatale à son génie et où l'on voit encore aujourd'hui tant d'ouvrages parfaitement conservés de Mantegna et de Jules Romain, ne trouve-t-on pas un seul monument qui justifie la haute opinion que François de Gonzague avait conçue du talent de Lorenzo Costa. Il faut cependant faire une exception

1. *Voir* la correspondance de l'Arétin, vol. I, p. 70-72.

2. Il écrivait à la date de 1509 : « *È Bononiâ ascivimus Laurentium Costam eximiis nostræ aetatis pictoribus non solum parem, verùm plerisque superiorem.* » Outre le petit tableau de Lorenzo Costa que possède le musée du Louvre, il y en a un bien plus important, et de sa meilleure manière, dans la collection de M. de Reizet.

en faveur des deux tableaux, moitié mythologiques et moitié chevaleresques qui se trouvent dans notre musée du Louvre et qui ornèrent jadis la chambre d'Isabelle d'Este, devenue souveraine de Mantoue.

Il paraît que les nouveaux patrons de Costa avaient plutôt admiré en lui le peintre de portraits que le peintre religieux. Il avait été familiarisé dès sa jeunesse avec cette branche de l'art, et il l'avait cultivée avec un tel succès, que la plupart des membres de la famille ducale de Ferrare avaient été successivement peints par lui. On admirait surtout le portrait, plein de grâce et de vie, qu'il avait fait du duc Alfonse encore enfant, et ce fut sans doute la vue de ce chef-d'œuvre qui inspira au souverain de Bologne le désir de s'attacher à l'artiste qui l'avait exécuté[1]. Ce dernier trouva dans la nombreuse famille de Jean Bentivoglio de quoi exercer son pinceau et justifier la prédilection dont il était devenu l'objet. On peut voir dans les fresques de l'église Saint-Jacques, que nous avons déjà signalées, et surtout dans celles qui n'ont pas été retouchées, avec quel bonheur et quelle énergie Lorenzo Costa sut accomplir cette nouvelle tâche. Sa manière rappelle un peu celle de Pierre della Francesca, par le mélange de grâce et de force qu'on y remarque, et quelquefois aussi par la sécheresse des contours. Mais son séjour à Mantoue, dans

1. Il y avait des relations intimes entre les deux dynasties. Annibal Bentivoglio, fils de Jean, épousa, en 1487, la fille du duc Hercule de Ferrare.

le voisinage de l'école Lombarde, l'initia bientôt à la science du clair-obscur. Les murs du palais de Saint-Sébastien se couvrirent d'une quantité de portraits et de légendes mythologiques qui pâlissaient auprès des triomphes de Mantegna. Il fallait d'autres inspirations à Lorenzo Costa. Très-peu d'années après sa mort, on montrait à Venise, dans le palais Marcello, un tableau qu'il était impossible de regarder sans attendrissement ; il représentait Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, avec sa fille Éléonore, et il avait été envoyé à François de Gonzague, pour charmer les ennuis de sa captivité, pendant qu'il était prisonnier des Vénitiens[1]. On comprend que ce touchant souvenir, joint à la valeur réelle de l'ouvrage, l'ait fait passer pour le chef-d'œuvre de l'artiste aux yeux de ceux pour qui les émotions du cœur sont aussi des éléments d'appréciation.

Parmi les élèves que Lorenzo Costa laissa après lui à Bologne, aucun ne paraît s'être fait un nom comme peintre de portraits. Ercole Grandi, le plus remarquable de tous par le haut degré de perfection qu'il atteignit dans quelques-unes de ses compositions religieuses, fut le collaborateur de son maître dans deux de ses ouvrages les plus importants. Ce fut lui qui peignit la *Predella* du grand et magnifique tableau dont Lorenzo Costa orna le maître-autel de l'église de San-Giovanni in Monte ; mais, en s'acquittant de cette tâche subalterne, loin de s'inspirer des mêmes

1. L'*Anonimo di Morelli*, p. 67.

modèles que son maître, il imita la manière de Mantegna jusque dans la sécheresse des contours et les plis anguleux des draperies[1]. Il apporta plus de goût et de sentiment poétique dans sa collaboration pour la décoration d'un autel, dans l'église de San-Petronio, et même ce fut à lui que la palme fut adjugée. Elle le fut plus décidément encore dans une autre fresque dont la destruction a laissé une grande lacune et une grande confusion dans son histoire; parce qu'on ne pouvait pas se rendre compte des démentis qu'il se donnait à lui-même dans quelques-unes de ses œuvres. Maintenant toutes les difficultés s'expliquent depuis qu'on a découvert qu'outre l'Ercole Grandi, auteur de la grande peinture de San-Petronio, et mort en 1513, il y avait eu un autre peintre ferrarais du même nom, son contemporain et son parent, qui vécut jusqu'en 1531, et qui, sans se faire servile imitateur de Francia, se pénétra si bien de son esprit, qu'il parvint quelquefois à surpasser tous ses disciples immédiats, sans excepter Lorenzo Costa lui-même. Malheureusement ses tableaux sont extrêmement rares. Le plus authentique de tous est le tableau de saint Georges, qui se trouve à Rome, dans la galerie du palais Corsini, et qui ressemble tellement à ceux de Francia, qu'on n'hésiterait pas à le prendre pour un ouvrage de sa main, si l'artiste n'avait pas inscrit, sur le cheval qui porte le saint, les

1. Les deux compartiments de cette *predella* sont au musée de Dresde.

lettres initiales de son nom. La même influence est presque aussi manifeste dans le saint Sébastien de l'église de San-Polo à Ferrare et dans celui du palais Pitti, à Florence. Mais elle se montre tout entière et, pour ainsi dire, triomphante dans le tableau de *la Nativité*, qui est sans contredit le chef-d'œuvre d'Ercole Grandi et qui offre, dans l'heureux choix des types, dans le charme du paysage, dans la richesse et l'harmonie des couleurs, la fusion la plus savamment combinée de l'école de Bologne avec celle de Ferrare[1].

Des rivaux envieux, à qui ses succès faisaient ombrage, trouvèrent un moyen sûr de le dégoûter de Bologne, en lui volant, dans l'église même où il travaillait, tous les cartons et dessins qu'il avait exécutés depuis douze ans. Son départ causa une double perte à cette ville; car Ercole emmena avec lui à Ferrare un artiste modenais, nommé Tagliapietra, qui s'était attaché à sa fortune, et qui fut le fondateur d'une nombreuse famille de sculpteurs et d'architectes, connus à Venise et dans la Marche Trévisane. Lui-même se fit estimer en cette double qualité, tant à Bologne qu'à Ferrare, et les fenêtres qu'il sculpta pour le nouveau palais ducal, en face du Dôme de cette dernière ville, attestent encore aujourd'hui l'exquise pureté de son goût.

Trop modeste pour élever ses prétentions jusqu'à la sculpture monumentale, il borna son ambition à

1. Ce tableau est maintenant à Paris et fait partie de la collection de M. Fernand Schickler.

la sculpture ornementale, dans laquelle il excella; et l'amour de son art, se combinant avec son amitié pour Ercole Grandi, il en résulta une fraternité d'imagination et de cœur qui tourna au profit et à la gloire de l'un et de l'autre.

Tagliapietra faisait des dessins d'architecture pour servir de fonds aux tableaux religieux de son ami, et il lui mettait naïvement une ruine en style de Renaissance pour abriter l'Enfant Jésus adoré par les bergers. Mais la plus admirée de ses œuvres fut l'espèce de balustrade qu'il fit pour la chapelle du Dôme, où Ercole Grandi peignit sa grande fresque du Crucifiement. Les détails de l'ornementation, et particulièrement les feuillages, étaient sculptés avec une perfection que l'école Florentine elle-même n'avait jamais surpassée.

Que Ercole Grandi ait abrégé sa vie par son intempérance, comme le prétend Vasari, ou qu'il l'ait prolongée jusqu'à la vieillesse, comme on serait en droit de le croire d'après des documents authentiques[2], il est certain qu'il resta fidèle aux inspirations de l'école de Francia, et qu'il dut à cette fidélité de n'avoir point connu de décadence. Les ouvrages qu'il fit alors pour l'église de *Santa-Maria in Porto*, à Ravenne, et pour celle de Saint-Augustin, à Césène, n'étaient nullement au-dessous de la réputation

1. Gualandi, *emorie Moriginali di belle arti*, série v, p. 67-69. C'est un recueil de documents très-précieux pour l'histoire de l'art en Italie, et l'on ne saurait trop encourager l'auteur à continuer cette intéressante publication.

de l'artiste, pas plus que ceux qui furent exécutés par lui pour les Dominicains de Ferrare, dans l'église desquels il voulut avoir sa sépulture.

La carrière de son condisciple Mazzolino semble avoir été calquée sur la sienne. Sorti, comme lui, de l'école de Lorenzo Costa, non moins fidèle que lui aux pures traditions qu'il y avait puisées, émigré, comme lui, à Bologne, sur les pas de son maître, il revint aussi terminer ses jours à Ferrare, sans partager aucune des faveurs dont la dynastie régnante comblait alors son peintre lauréat, dont nous parlerons tout à l'heure.

Mazzolino est, à proprement parler, le *Miniaturiste* de l'école Ferraraise, non pas seulement à cause du fini de l'exécution et des petites dimensions de ses figures, mais surtout à cause de l'esprit religieux dont elles sont ordinairement animées, sans que pour cela il se soit jamais élevé jusqu'à l'idéal mystique, soit dans ses types de Vierge, soit dans ses types de Christ; mais quand il représente des saints ou des apôtres, qui demandent une certaine sévérité de caractère et une certaine force d'expression, sa touche ferme et vigoureuse le sert admirablement. Seulement, on désirerait quelquefois un peu moins de sécheresse dans les contours et de dureté dans les formes. Son coloris n'est pas toujours naturel, surtout dans les carnations, où le ton rougeâtre domine trop; et il n'attache pas assez d'importance à la transparence des demi-teintes. On dirait qu'il se flatte de tout racheter par son modelé, qui a pres-

que la consistance de la plastique, et par la richesse incomparable de son pinceau. Placé, comme son maître et ses condisciples, sous l'influence si désirable de Francia, il s'en ressentit moins qu'aucun d'eux; je serais presque tenté de dire qu'il ne s'en ressentit pas du tout, tant son imagination était ordinairement peu tournée du côté de la suavité et de la grâce!

Celui des artistes contemporains avec lequel il eut le plus d'affinité, fut Garofalo; mais cette affinité ne se trouve que dans les parties accessoires et dans l'effet général qui résulte de la distribution et de la gradation de la lumière. Dans les choses de première importance, comme le choix des types, Mazzolino ne fait pas plus de concessions à Garofalo qu'à Francia, et comme sa vogue fut au moins égale à celle de l'un et bien supérieure à celle de l'autre, il n'est pas étonnant qu'il ait négligé jusqu'à la fin l'idéalisme de l'art, moins compris à Ferrare que partout ailleurs.

Le grand tableau qu'il peignit pour l'églse de Saint-François, à Bologne, et qui se trouve aujourd'hui au musée de Berlin[1], ne fait nullement regretter qu'il n'ait pas exécuté plus d'ouvrages de cette dimension. Bien que la touche en soit admirable, et que rien ne puisse surpasser la vigueur avec laquelle la plupart des personnages sont caractérisés, il est

1. Deux fragments de ce tableau sont restés à la Pinacothèque de Bologne. Il est daté de 1524, et appartient par conséquent à la dernière époque de la carrière du peintre qui mourut vers 1530.

impossible de ne pas trouver que la figure principale, celle du Christ Enfant au milieu des Docteurs, n'est pas conçue d'après les données évangéliques; de plus l'ordonnance des groupes, ainsi que les mouvements et les poses, ont quelque chose d'affecté qui nuit à l'effet de l'ensemble, et le spectateur est obligé, pour reposer ses yeux, de les arrêter sur les parties accessoires de la composition, comme les grisailles dont le peintre a voulu orner le second plan de son tableau, et qui sont exécutées avec toute la perfection qu'on pourrait atteindre d'un miniaturiste consommé dans son art. C'était là le genre où Mazzolino était appelé à exceller, et l'on doit lui savoir gré d'être sorti si rarement de l'humble sphère que la nature avait assignée à son activité. On lui en saurait gré encore davantage, si tous les produits de son riche pinceau ressemblaient à certains chefs-d'œuvre qu'il dut peindre avec une prédilection toute spéciale, et qui sont dispersés dans les collections publiques et particulières[1].

Si Mazzolino, placé comme la plupart de ses condisciples sous la double influence de Francia et de Lorenzo Costa, pencha plutôt vers ce dernier, il

1. Les meilleurs exemplaires ne sont pas en Italie. J'excepterai cependant une Sainte Famille de la galerie Costabili avec saint Roch et saint Sébastien. Le Christ à la Monnaie, chez le comte Raczinsky, à Berlin, et la Femme adultère, dans la précieuse collection de M. Beaucousin, à Paris, peuvent donner une idée de la perfection où pouvait atteindre le pinceau de Mazzolino.

n'en fut pas de même de quelques autres peintres ferrarais qui allèrent aussi étudier à Bologne et s'approprièrent plus ou moins le style gracieux qui caractérisait alors l'école Bolonaise. Le plus intéressant d'entre eux, par son caractère et aussi par la beauté de ses ouvrages, est l'Ortolano, qui porta toute sa vie le poids d'une incurable mélancolie, pour avoir commis sur un insolent rival un assassinat qu'il allait expier par une mort infamante, quand l'intervention du duc de Ferrare vint le délivrer du supplice, mais non du remords.

Toute cette histoire est pour ainsi dire écrite sur le portrait qu'on a de lui, et qui a été confondu avec celui de Garofalo. Elle explique l'empreinte de tristesse que portent la plupart de ses œuvres. Malheureusement elles sont devenues très-rares. L'une des plus belles, représentant le Martyre de sainte Marguerite, a été enlevée depuis longtemps de l'église de *Santa-Maria della Consolazione*, à Ferrare [1]; mais cette ville possède encore deux chefs-d'œuvre qui peuvent la consoler de cette perte, et qui nous font comprendre la vogue dont il jouissait auprès des âmes pieuses, et le privilége qu'il avait d'être admis à peindre dans l'intérieur des couvents. Le premier de ces chefs-d'œuvre se trouve dans l'église de Saint-François; c'est le thème favori de l'école Ombrienne, la Vierge en adoration devant l'Enfant Jésus, et l'on

1. Un tableau de la Nativité, qu'on voit au palais Doria, à Rome, et qu'on attribue à Garofalo, est un ouvrage de l'Ortolano. Plusieurs autres furent envoyés en Espagne par le duc d'Altemps.

peut dire que peu d'artistes ont trouvé des inspirations plus pures pour traiter ce sujet mystique. Le second est une composition pleine d'onction et de charme sur laquelle on est surpris que le pinceau des peintres du moyen âge ne se soit pas plus souvent exercé ; elle représente la Sainte Vierge bénissant et regardant avec une inexprimable tendresse le Divin Enfant qui lui est présenté par saint Joseph, à genoux ; mais les personnages accessoires qui assistent à cette scène touchante de la Sainte Famille sont ici, par leur nouveauté, plus intéressants que le sujet principal ; ce sont les quatre saints couronnés, ou plutôt ce sont les premiers martyrs de l'art chrétien, les cinq sculpteurs qui furent mis à mort sous Dioclétien, pour avoir refusé de souiller leurs mains par la fabrication des idoles[1]. Le soin minutieux avec lequel l'artiste a traité les moindres détails, l'expression ineffable du visage de la Vierge, partagée entre la joie présente et les pressentiments de l'avenir ; le bonheur avec lequel toutes les figures sont liées entre elles et réalisent l'unité d'intérêt, tout cela prouve que la méditation et l'inspiration ont concouru à la production de cette œuvre admirable[2].

1. L'inscription dit : *Les quatre saints couronnés*, bien qu'il y ait cinq noms et cinq figures. Il y eut en effet cinq sculpteurs martyrs, et les quatre saints couronnés ayant été ensevelis, deux ans après, dans le même lieu, il en est résulté que la commémoration des neuf martyrs s'est faite le même jour et dans la même église.

2. Laderchi, *Descrizione della Quadreria Costabili*. Sous ce titre modeste, l'auteur, toujours ferme dans son point de vue de l'art chrétien, a fait un ouvrage non moins précieux

Les ouvrages de Cortellini, autre élève de Lorenzo Costa, sont encore plus rares que ceux de l'Ortolano; mais il suffit de voir la figure de saint Jean, dans le charmant tableau de l'église de Saint-André (1506), pour juger de l'influence exercée sur lui par Francia. Le Martyre de saint Laurent, qu'il y peignit dix ans plus tard, a disparu depuis longtemps. Son thème favori, qu'il emprunta sans doute aux gravures allemandes, semble avoir été la mort de la Vierge. Des nombreuses reproductions qu'il en fit, Ferrare n'en a conservé qu'une seule, qui se trouve dans l'église de Saint-Paul.

Bien qu'on n'ait pas coutume de placer François et Jérôme Cotignola parmi les artistes ferrarais qui allèrent étudier sous Lorenzo Costa à Bologne, il suffit de comparer leurs ouvrages avec les siens, surtout avec ceux de sa seconde manière, pour admettre cette filiation comme indubitable. Seulement, il faut tenir compte de l'influence subséquente de Francia, qui vint s'ajouter à celle du premier maître. Les tableaux de François Cotignola sont devenus tellement rares, que bien des voyageurs ont parcouru l'Italie d'un bout à l'autre sans en rencontrer, ou du moins sans en remarquer un seul. La ville la mieux partagée à cet égard est celle de Ravenne, où il passa les dernières années de sa vie, et où l'on montre encore le lieu de sa sépulture dans l'église de Saint-Apollinaire[1].

par la critique que par les recherches, et qui m'a souvent guidé dans les miennes.

1. Le plus charmant tableau de F. Cotignola, que je connaisse,

Jérôme Cotignola fit un apprentissage régulier chez Francia, mais sans jamais désavouer entièrement les leçons de Costa. De là une manière mixte, qui n'est dépourvue ni d'énergie ni de grâce, et dans laquelle il sut garder pendant longtemps un heureux équilibre. A cette première époque appartient le grand et magnifique tableau de la Conception, qui est son chef-d'œuvre, et dans lequel il a déployé toute la verve de son imagination et toute la richesse de son pinceau. Aucun type ne porte l'empreinte idéale qu'on aurait droit d'attendre d'un élève de Francia; mais l'effet général se ressent des habitudes monacales de l'artiste, qui établissait sa demeure dans le couvent de Saint-Proculus, et qui avait son atelier dans une cellule [1]. Malheureusement il se laissa, comme tant d'autres, envahir par l'opinion publique, qui commençait à ne plus accorder d'estime qu'aux imitateurs de Raphaël ou de Michel-Ange. Son choix ne pouvait pas être douteux ; et, après avoir substitué peu à peu à la grâce naïve de Francia, non pas la grâce de Raphaël, mais celle de son école dégénérée, il fut récompensé de cette espèce d'apostasie par une

se trouve au musée de Bologne. Il y en a un autre au musée de Berlin.

1. Ce tableau se trouve en Angleterre, à Wooton-Hall. Il est daté de l'année 1513, ce qui est important à observer.

Un saint, en costume épiscopal, tient un écriteau sur lequel on lit ces paroles :

« Non puto verrum esse amatorem Virginis
« Qui respuit celebrare festum suæ Conceptionis. »

multitude de travaux dont il fut chargé à Rome, et jusque dans le royaume de Naples.

Outre les élèves dont nous venons de parler, Lorenzo Costa en eut deux qui ne le suivirent pas à Bologne, et qui allèrent chercher ailleurs des inspirations plus appropriées à leur goût et à celui de leur patron. Nous avons déjà dit que les frères Dossi étudièrent pendant plusieurs années à Venise et à Rome, avant de venir exploiter la faveur qui leur était assurée d'avance par le crédit dont jouissait leur père comme pourvoyeur du duc de Ferrare. Dosso Dossi, grand coloriste et excellent peintre de portraits, se perfectionna sous ce double rapport à l'école du Titien, tandis que son frère Battista se sentait plus attiré, on ne sait pourquoi, vers celle de Raphaël, avec laquelle il n'eut jamais rien de commun. Seuls entre tous les artistes ferrarais, ils ont été immortalisés l'un et l'autre par le caprice ou par la reconnaissance de l'Arioste, et c'est ainsi que pour avoir été les compagnons de plaisir d'un grand poëte dont la plume ne fut pas moins licencieuse que leur pinceau, ils ont usurpé dans l'histoire de l'art une place disproportionnée à leur mérite [1]. Cette disproportion existe surtout à l'égard de Battista Dossi, qui ne fut autre chose qu'un bon paysagiste dont les ouvrages

1. *Leonardo, Andrea Mantegna e Gian Bellino, i duo Dossi.* Voici comment ils sont jugés par un critique contemporain, Lodovico Dolce : « I due Dossi presero una maniera tanto goffa che sono indegni della penna d'un tanto poeta. » *Dialogo della pittura.*

auraient été peu attrayants s'ils n'avaient pas été presque toujours confondus avec ceux de son frère, dont il fut à la fois le collaborateur et le fléau.

Pendant qu'ils peignaient en commun les exploits d'Hercule, dans le palais ducal, il y eut entre eux des scènes moitié risibles et moitié scandaleuses, qui nécessitèrent plus d'une fois l'intervention du duc. Hors de Ferrare, cette antipathie éclatait plus violemment encore, et il en résultait qu'il y avait souvent aussi peu d'harmonie dans leurs peintures que dans leurs caractères. Celles qu'ils exécutèrent en commun, dans la résidence seigneuriale de Pesaro, les couvrirent tellement de honte, qu'ils durent s'enfuir aussitôt après les avoir découvertes, et qu'il fallut les détruire pour les remplacer par d'autres.

Ces avanies n'étaient pas à craindre pour eux dans les États du duc de Ferrare, et surtout dans sa capitale. Le patronage du prince ne s'était jamais exercé sur des sujets si sympathiques, et il ne lui aurait pas été facile de trouver dans toute l'Italie un artiste dont le talent fût plus en rapport avec ses goûts que ne l'était celui de Dosso Dossi. Cette harmonie, loin d'avoir sa source dans le culte du beau, tenait aux habitudes cyniques de l'un et de l'autre.

Alfonse était ravi d'avoir un peintre de cour qui savait être en même temps un joyeux compagnon et qui mettait dans la représentation des nudités mythologiques ou autres ce sentiment de la chair, qui donnait alors tant de vogue au pinceau du Titien.

Ce dernier avait déjà été appelé à Ferrare, pour peindre dans le palais ducal des sujets où l'on pouvait faire figurer sans invraisemblance autant de nymphes, de satyres et de bacchantes qu'il en fallait pour rassasier les yeux et l'imagination du prince. Dosso Dossi méritait plus qu'aucun autre d'être le continuateur du Titien dans cette œuvre importante; on peut même dire qu'il le surpassa pour l'indécence des attitudes et la grossièreté des gestes. Il se trouvait là dans son élément naturel; aussi a-t-il eu l'attention délicate de réhabiliter le vieux Silène, en lui donnant un lion pour monture.

Quant aux peintures que les deux frères exécutèrent en commun dans la salle de l'*Aurore*, située au centre de la tour des Lions, j'avoue que je les trouve au-dessous de la réputation qu'on leur a faite. Le sujet aurait pu être traité avec plus de grandeur, et même avec plus de grâce, surtout dans une cour qui pouvait puiser à pleines mains dans les trésors de l'antiquité classique.

Le succès qu'obtinrent ces peintures mythologiques et celles dont ils avaient déjà décoré d'autres palais du duc, fit naître chez les Ferrarais une véritable fureur pour ce genre de décoration. Ce fut une nouvelle manière de faire sa cour au souverain, surtout après qu'il eut fait décorer ainsi par ses deux peintres favoris la somptueuse demeure qu'il avait fait construire au centre de sa capitale, pour la fille d'un chapelier, la belle Laura Dianti, dont le nom fut pour les compositeurs de sonnets et de devises la

source d'une infinité d'allusions poétiques, érotiques et mythologiques.

Mais ce ne furent ni ces fades inventions, ni les bâtards nés de ce commerce illégitime, qui causèrent le plus grand scandale, ce fut l'application sacrilége qu'on osa faire d'un verset du cantique que l'Église met dans la bouche de la Vierge : *Quia fecit mihi magna qui potens est!* C'est peut-être la plus impudente profanation dont il soit fait mention dans l'histoire de l'art et dans celle des cours[1]!

Les innombrables ouvrages que les frères Dossi exécutèrent tant pour le duc Alfonse que pour le duc Hercule, son successeur, ne les empêchèrent pas de travailler à la décoration des églises, ni même de peindre des tableaux religieux pour satisfaire la dévotion des particuliers. Mais quelles inspirations pouvaient-ils apporter dans l'accomplissement d'une pareille tâche, et par où la notion de l'idéal mystique ou de l'idéal ascétique serait-elle entrée dans des esprits qui ne savaient plus combiner que des couleurs et des formes? Aussi l'absence d'*idée* se remarque-t-elle dans celles de leurs compositions qui demandaient l'intelligence des dogmes et des types habituellement exploités par les artistes chrétiens. Le grand tableau du Musée de Dresde, représentant les Quatre Pères de l'Église qui méditent sur le mystère de l'Immaculée Conception, ne répond ni à l'impor-

1. Le texte du verset n'est pas écrit en toutes lettres, mais seulement avec les lettres initiales de chaque mot.

tance théologique du sujet ni à la grande réputation de l'artiste, et je soupçonne Battista Dossi d'en être le principal auteur. Peut-être en faut-il dire autant de quelques ouvrages qui sont attribués aux deux frères, dans la galerie Costabili; il y a surtout un Baptême de Notre-Seigneur, où les Anges, le Précurseur et le Christ lui-même sont traités avec une vulgarité d'imagination qui force à en détourner les yeux. Quand Dosso Dossi travaillait seul, il mettait au moins de la vigueur dans son coloris et de la noblesse dans ses attitudes, comme on peut le voir dans la peinture, malheureusement très-retouchée, qui se trouve dans l'église de Saint-André, à Ferrare. La même observation peut s'appliquer à la dispute de Jésus avec les Docteurs[1] et à d'autres compositions religieuses qu'il exécuta dans cette ville et à Modène, partout enfin où le patronage de son souverain pouvait lui faire donner la préférence sur ses rivaux.

Cet artiste si dénué d'inspirations chrétiennes, et parfois si servilement voué aux inspirations contraires, ce composé curieux du courtisan et du satyre, qui semble avoir voulu se révéler tout entier dans le portrait si saisissant qu'il a fait de lui-même, avec ce visage enluminé et ces yeux petillants moins d'esprit que d'ivresse[2], ce rival de l'Arioste par la licence et quelquefois par l'obscénité de son pinceau, avait cependant un objet de prédilection parmi les

1. Ce tableau est maintenant au palais Doria, à Rome.
2. Ce portrait se trouve à Florence, dans le palais Pitti.

Saints. Il a représenté spontanément et à plusieurs reprises saint Jean l'Évangéliste, tantôt comme figure accessoire, tantôt comme figure principale, mais le plus souvent dans l'attitude de l'extase ou écrivant les pages inspirées de l'Apocalypse[1]. Ce thème favori de l'école Allemande, propagé comme tant d'autres par la gravure, l'avait sans doute intéressé par sa nouveauté; car les visions apocalyptiques ne pouvaient guère convenir à une imagination comme la sienne, non pas que cette faculté lui fît défaut dans la direction qui lui était propre, c'est-à-dire dans celle du naturalisme ou du symbolisme païen. On peut voir dans son tableau si vigoureux et si original du Musée de Dresde, où il a voulu représenter un rêve[2], et encore plus dans la Circé si puissante et si véritablement magicienne du palais Borghèse, de quel essor ce génie fantastique était capable. C'est là qu'il paraît dans toute sa verve et dans toute sa grandeur; et l'on y sent qu'il aurait pu être l'interprète de Milton aussi bien que de l'Arioste[3].

Le duc Alphonse, qui le croyait propre à tous les

1. Il le peignit dans l'église des Franciscains, dans celle de *Santa-Maria in Vado*, dans celle de Saint-André, dans une chapelle du Dôme, consacrée à saint George, et dans celle du *Quacchio*, située à l'extrémité d'un faubourg de Ferrare. Un de ces tableaux se trouve au palais Chigi, à Rome.

2. Il y a deux autres tableaux du même genre dans la galerie de Dresde, l'un représentant la Paix et l'autre la Justice.

3. On peut voir, dans la galerie Costabili, de quelles formes grossièrement indécentes le pinceau de Dosso Dossi a revêtu l'Olympia de l'Arioste.

genres de travaux, ne laissa jamais reposer son imagination ni son pinceau. Les compositions religieuses, profanes, licencieuses, allégoriques, historiques, se poursuivaient simultanément ou se succédaient avec une rapidité qui contribua plus que les progrès de l'âge au déclin de l'artiste. Ce fut la même chose sous Hercule II. Après que Dosso Dossi eut peint sur la façade du grand palais de Copparo les exploits du prince défunt, ou plutôt ceux de son artillerie à la bataille de Ravenne, il fallut exécuter en l'honneur de son successeur quatre grands tableaux retraçant les Aventures du héros mythologique dont il portait le nom; et la même main qui traçait les détails de cette légende peu mystique était chargée de préparer des dessins pour des tapisseries sur lesquelles devait être représentée, pour l'édification des fidèles, la touchante histoire de saint Maurelius, patron de Ferrare[1]. Mais il y avait une branche de l'art qui, aux yeux de l'artiste et de son protecteur, dominait toutes les autres, c'était le portrait, pourvu cependant qu'on ne lui donnât pas à peindre une figure pure et virginale comme celles qui nous ont été transmises par le pinceau de Bellini ou de Catena. Dans ce genre, comme dans tous les autres, son succès n'était assuré que lorsque sa tâche exigeait plus de vigueur que de délicatesse[2].

1. Dosso Dossi y travailla pendant dix ans.

2. Je me contenterai de citer le portrait du duc Alfonse Ier à la galerie du Belvédère, et un autre portrait de la famille d'Este, chez le comte Lochis, à Bergame.

Dosso Dossi, le duc Hercule et Benvenuto Garofalo mouraient à peu près vers la même époque (1559), au moment où les symptômes d'une réaction salutaire contre l'ère d'orgies par laquelle on venait de passer, commençaient à éclater partout, même à Ferrare. Il était temps que le remède vînt avant que le mal fût incurable. Les princes de la dynastie régnante avaient continué leurs scandales dans une progression toujours croissante[1]; après avoir scandalisé leurs sujets par leur genre de vie, ils trouvaient encore moyen de les scandaliser par leur genre de mort : c'était l'intempérance qui avait suffoqué, au sortir de table, le duc Alfonse et son frère le cardinal d'Este[2]. En un mot, il n'y avait pas d'excès dont la cour ducale ne donnât l'exemple, pas de mode de dépravation qu'elle ne mît en jeu pour satisfaire ses mauvaises passions. Heureusement les âmes d'élite ont su y échapper par l'exil volontaire : une sainte fille de Ferrare, nommée Catherine Vegri, leur a montré le chemin de Bologne; elle l'a montré plus particulièrement aux artistes chrétiens, car elle fut artiste elle-même, et ses ouvrages, baisés pieusement par les malades, opéraient sur eux des guérisons miraculeuses[3]. Elle meurt en odeur de sainteté dans un

1. On en jugera par ce passage du *Diario Ferrarese :* « Fini « di vivere ai 22 di Marzo, Scipione di Meliaduse Estense e lasciò « quattro figli legittimi ed infiniti bastardi! »

2. L'un était mort d'une indigestion d'écrevisses, l'autre *per aver mangiato troppi popponi*. Frizzi, t. IV, p. 304.

3. Un Enfant Jésus, peint par elle, servait encore à cet usage dans le siècle dernier.

couvent de Sœurs Clarisses fondé par elle, et moins de vingt ans après, Lorenzo Costa se mit à la tête d'une autre émigration, qui fut tout le contraire de celle de Babylone, car le maître et les disciples trouvèrent qu'il était plus facile d'entonner à leur manière le cantique du Seigneur sur la terre étrangère.

Nous avons vu comment ces disciples étaient venus l'un après l'autre chercher à Bologne des inspirations qu'ils ne trouvaient pas dans leur patrie ; mais nous n'avons pas nommé tous les artistes qui suivirent leur exemple, comme ce Philippe de Ferrare, qui avait décoré de belles peintures à fresque l'église de Saint-Sauveur [1], comme cet Alfonse de Ferrare, qui fut un des plus grands sculpteurs de son siècle, que Michel-Ange jugea digne d'être son collaborateur, et qui eut le mérite et le bon goût de laisser inachevée la statue équestre qu'on voulait ériger au duc Hercule.

D'autres se dirigeaient vers la Lombardie, attirés par une plus forte sympathie pour l'école de Mantegna, ou par l'appât d'un patronage plus honorable. De ce nombre était Étienne de Ferrare, qui, après avoir fait son apprentissage à Padoue, y était resté auprès de son maître, devenu son ami, et avait exécuté dans l'église de Saint-Antoine des peintures tellement merveilleuses, qu'un écrivain contemporain,

1. Cette église fut reconstruite en 1474, puis en 1610, époque à laquelle tous les ouvrages qui dataient de la première reconstruction disparurent.

Michel Savonarole, doutait qu'il fût possible d'en trouver de pareilles [1].

Venise eut aussi son réfugié ferrarais dans Anichino, fameux graveur de pierres fines, tant admiré de son temps pour ses médailles, pour son Ganymède, pour son Ver luisant en lapis-lazuli, et qui partagea avec Alessandro Cesari la gloire d'avoir élevé son art au plus haut degré de perfection qu'il lui fût possible d'atteindre.

Soutenir que Ferrare n'eut pour la dédommager de tant de pertes que les frères Dossi qui fussent restés fidèles au culte de la patrie ou de la dynastie régnante, ce serait frustrer le peintre Panetti, le premier maître de Garofalo, de la petite part de gloire qui lui revient dans l'histoire de l'école Ferraraise. C'était bien de lui qu'on aurait pu dire qu'il avait besoin de sacrifier aux Grâces ; on serait tenté de croire qu'il s'est complu dans la sécheresse des contours, dans la roideur des attitudes, et souvent dans la vulgarité des types. Il est vrai qu'il savait compenser toutes ces imperfections par un appareil d'érudition qui le mettait au-dessus de tous les artistes contemporains. N'avait-il pas écrit sur le tableau qu'on voit encore dans la sacristie du Dôme, la Salutation angélique en lettres grecques, et ne lisait-on pas sur celui de l'Annonciation tous les versets du *Magnificat* en petits caractères hébraïques ? Ces tours de force, joints au

1. *Paucas, Imò fortassè nullas ei spares reperiri*.... Muratori, *Script. rer. ital.*, v. 24.

mérite d'avoir si bien apprécié le séjour de sa ville natale, ne furent peut-être pas sans influence sur la préférence que le duc Alphonse lui donna pour peindre dans l'église de Saint-George, hors des murs, l'histoire du martyre de saint Maurelius, premier évêque de Ferrare.

Quant à Benvenuto Garofalo, dont il nous reste à parler, non-seulement il fit son apprentissage sérieux hors de sa patrie, mais il n'y rentra que pour obéir à un devoir impérieux : c'était son vieux père qui l'y rappelait avant de mourir. Il l'en avait éloigné dès sa première jeunesse, et l'avait envoyé étudier à Crémone, sous ce Boccaccino que nous avons signalé ailleurs comme le plus grand peintre de cette école. Si Panetti fut réellement le premier maître de Garofalo, le changement dut produire une vive impression sur la jeune imagination de ce dernier. Les qualités qui manquaient à son pinceau furent bientôt acquises, et l'on peut se faire une idée de la rapidité de ses progrès en comparant ses premiers tableaux avec la Descente de croix d'un certain Nicolas de Crémone[1], conservée dans la Pinacothèque de Bologne. C'est le même style et le même faire, c'est aussi le même coloris, et si l'on aperçoit quelque différence dans les types, c'est parce que Garofalo se laissa subjuguer plus tard par les lignes pures et imposantes des statues romaines.

Une lettre du Crémonais Boccaccino nous apprend

1. Ce Nicolas de Crémone ne serait-il pas Nicolas Soriani, oncle maternel de Garofalo, aux soins duquel son père l'avait confié ?

que son jeune élève avait disparu tout à coup, par un froid très-rigoureux de janvier, sans dire adieu à personne et sans avoir achevé les travaux qu'il avait commencés ; il ajoute que le fugitif parlait souvent de son désir de voir Rome, et qu'il s'était probablement acheminé vers cette ville[1].

Entre cette brusque disparition et la date du plus ancien tableau de Garofalo à Ferrare (1514), il y a un intervalle de quinze années, pendant lesquelles il fut soumis à diverses influences qui lui furent toutes plus ou moins profitables. Je ne doute pas qu'il ait visité Milan, soit à cette époque, soit immédiatement après son voyage de Rome. Ce n'était pas de son premier maître Panetti, ni même de celui de Crémone, qu'il avait pu apprendre cette perfection de modelé qu'on admire dans un grand nombre de ses œuvres. Il y en a une dans la galerie de Brera qui doit être un des premiers produits de son pinceau, encore naïf et inexpérimenté ; c'est une Vierge dont le type n'est pas moins remarquable par sa pureté que par son élégance, et dont le geste et l'attitude indiquent assez qu'elle a servi de bannière à une confrérie. Les mains sont lourdement dessinées, mais la légèreté de la pose, jointe au bon choix des couleurs et au goût exquis du costume, fait qu'on remarque à peine cette imperfection, et la composition, dans son ensemble, n'est pas indigne de sa pieuse destination.

Nous ignorons quels furent les objets qui frap-

1. Gaye, *Carteggio degli artisti*, vol. I, p. 344.

pèrent le plus vivement son imagination pendant son premier séjour à Rome (1500). Les fresques du Pérugin et de Pinturicchio étaient alors dans toute leur fraîcheur; mais leur influence est beaucoup moins visible dans les œuvres subséquentes de Garofalo que celle des statues antiques, dont il fut tellement épris qu'il les reproduisit constamment dans ses types de Vierges et de saintes, mais en corrigeant cette dangereuse reproduction par une riche infusion d'esprit chrétien. A dater de cette époque, il fut obsédé par ses réminiscences romaines, et cette obsession se combinant avec son apprentissage de Ferrare et de Crémone, il en résulta, grâce à sa puissance d'assimilation, cette manière suave, élégante et correcte, si classique par la forme, si chrétienne par le sentiment et par la pensée, si originale, malgré l'introduction d'éléments en apparence étrangers, si attrayante à la fois pour les yeux et pour l'âme.

Il faut que le séjour de sa patrie ait eu bien peu de charmes pour lui; car, à son retour de Rome[1], ce ne fut pas à Ferrare qu'il alla s'établir, mais à Mantoue, auprès de ce Lorenzo Costa, la gloire et l'oracle de ce qu'on appelait l'école Ferraraise, et sous les auspices duquel il avait déjà commencé d'importants travaux, quand la volonté paternelle lui fit un devoir d'y renoncer.

Il trouva les frères Dossi dans la plénitude de leur

1. Ce voyage de Rome est indiqué d'une manière confuse par Vasari. Il y en a au moins deux, probablement trois, et on pourrait en placer un quatrième, de 1514 à 1517.

influence sur l'esprit ou plutôt sur les fantaisies du prince, et toutes les avenues de la faveur ducale envahies par eux. Garofalo dut se contenter d'un rôle très-subalterne, et ce fut alors qu'il commença d'exécuter, pour les particuliers, ces petits chefs-d'œuvre qui ont été tant admirés depuis, et dont plusieurs peuvent se comparer, pour la finesse de l'exécution, avec ce que la miniature a jamais produit de plus parfait. Mais le souvenir de Rome le poursuivait partout, et à peine eut-il fermé les yeux à son père qu'il alla de nouveau repaître les siens de ces beautés toujours anciennes et toujours nouvelles auxquelles devaient bientôt s'ajouter les créations enfantées par le pinceau de Raphaël.

Il y avait, dans l'imagination du jeune Garofalo, une disposition heureuse à s'exalter en présence des grandes œuvres d'art. Il avait fait sa première expérience de ce genre en voyant l'image si grandiose du Christ peint par Boccaccini dans le Dôme de Crémone[1]; la seconde secousse lui avait été imprimée par les monuments plus ou moins mutilés de la sculpture antique, et la troisième, la plus forte de toutes, selon Vasari, lui vint des peintures de Raphaël qui le jetèrent, dit le partial biographe, dans une sorte d'ébahissement mêlé de désespoir, et lui firent maudire son apprentissage de Lombardie et même celui de Mantoue[2]. L'élève du Pérugin en était encore à

1. Vasari, *Vita di Benvenuto Garofalo*. Il ne faut pas oublier que Vasari tenait tous ces détails de Garofalo lui-même.

2. *Ibid.*

sa manière ombrienne, et son divin pinceau achevait de tracer, dans les chambres du Vatican, ces fresques merveilleuses qui forment le point culminant de son génie. Garofalo ne put donc emporter de ses relations avec Raphaël, devenu son modèle et son ami, que des impressions conformes à ses propres tendances naturelles.

Après avoir ainsi enrichi son imagination, sa mémoire et son cœur, il revint poursuivre sa noble et laborieuse carrière à Ferrare, partagé entre la passion de la musique et celle de son art, et peu soucieux des faveurs que la dynastie régnante faisait pleuvoir sur ses artistes favoris. La vogue dont il jouissait auprès des âmes pieuses le dédommageait amplement de l'indifférence des courtisans et des histrions. Il est infiniment à regretter que les ouvrages exécutés par lui vers cette époque soient devenus si rares[1]. Les fresques si gracieuses de l'ancien palais Trotti présentent un mélange de naïveté et d'originalité, qui ne pouvait être que le produit d'une imagination à la fois pure et poétique. Elles rappellent le style de quelques-unes de ses petites compositions, dans lesquelles il a déployé toute la richesse d'invention, toute la beauté de coloris, tout le fini d'exécution dont il était capable. Sous ce triple rapport, rien ne saurait surpasser le ravissant chef-d'œuvre qui se trouve à la galerie nationale

1. Quand il peignit le tableau de l'église du Saint-Esprit à Ferrare, il était âgé de 33 ans.

de Londres et qui représente saint Augustin cherchant à sonder l'impénétrable mystère de la Trinité.

Malgré la perfection avec laquelle l'artiste a traité le sujet principal, l'œil et l'attention ne peuvent pas se détacher du groupe d'anges qui entourent la Vierge et l'Enfant Jésus sur un nuage. Cette espèce de perspective céleste semble avoir été un des thèmes sur lesquels il a le plus volontiers exercé son pinceau ; car on la retrouve dans un assez grand nombre de ses tableaux, de grandes ou de petites dimensions.

Mais c'est dans ceux qu'il peignit pour les églises de Ferrare, depuis son âge mûr jusqu'à sa vieillesse, qu'il faut chercher ses véritables titres de gloire. Fut-ce par l'effet d'une dévotion particulière qu'il exécuta de si beaux et de si nombreux ouvrages pour l'église des Franciscains? Il est certain qu'il n'a été nulle part aussi heureusement inspiré, et qu'il faut y avoir vu son tableau du Massacre des Innocents, et celui de la Vierge au repos, pour se faire une idée de la hauteur à laquelle son imagination, naturellement calme et pure, pouvait s'élever. Dans la première de ces compositions, tout en se pénétrant, dans une certaine mesure, de l'esprit de Raphaël si bien traduit par Marc-Antoine, il a su défendre son originalité contre des réminiscences impérieuses, et il n'a eu besoin de lui emprunter ni son ordonnance, ni ses types, ni son coloris. Dans la seconde, on voit qu'il s'est livré à ses tendances na-

turelles, et qu'il a voulu représenter une de ces situations où les âmes contemplatives sont sollicitées par les beautés du monde visible et par les mystères du monde invisible. Le paysage est en parfaite harmonie avec le sujet, et les deux figures agenouillées ont un air d'adoration et de naïveté qui parle au cœur[1].

Il faut assigner à peu près la même date (1524) et la même place au magnifique tableau qui se trouve dans la cathédrale de Ferrare et qui représente la Vierge avec l'Enfant Jésus, sur un trône entouré de quatre saints, d'un dessin plus hardi et d'un caractère plus grandiose qu'à l'ordinaire. Ici son type de Vierge rappelle un peu celui de la meilleure manière de Raphaël, mais sans dégénérer en imitation servile. Il y a des ressemblances qui sont bien plus l'effet de la sympathie que de la pauvreté d'invention, et il était bien difficile que Garofalo, après un contact si intime et si prolongé, avec un génie si voisin de la perfection, ne se ressentît pas un peu du culte qu'il lui avait voué.

Cette influence, dont il ne se rendait peut-être pas compte, on la retrouve encore, à un certain degré, dans son type de Christ. D'autres fois, il se rapproche davantage de celui de l'école Milanaise, comme dans le tableau du palais Corsini, à Florence, non moins vigoureux de couleur que de caractère,

1. Le Massacre des Innocents est de 1519, la Vierge au repos de 1526, le Christ au jardin, de 1524, la Résurrection de Lazare, de 1537. Tous ces tableaux sont dans l'église des Franciscains.

et suggéré sans doute par la fameuse composition du Titien, qu'on voit dans l'église de Saint-Roch à Venise [1].

Les principaux chefs-d'œuvre de Garofalo se pressent, pour ainsi dire, dans les sept années qui séparent le Massacre des Innocents, de la Vierge au repos (1519-1526). A ceux que nous venons de signaler, il faut joindre la peinture à fresque de l'église de Saint-François et celle du réfectoire du couvent des Augustins, qui nous montre l'artiste sous un nouveau jour, et prouve à quel point il avait l'intelligence des compositions symboliques. Il faut surtout y joindre les premiers tableaux qu'il fit pour les religieuses de Saint-Bernardin, et qui furent comme les prémices de la longue consécration par laquelle il voulut sanctifier à la fois son âme et son pinceau. Pendant vingt années consécutives, Garofalo remplit scrupuleusement l'engagement pris avec lui-même de travailler gratuitement, tous les dimanches et jours de fête, à la décoration de son couvent favori, qui lui devint encore plus cher dans sa vieillesse, après que ses deux filles, partageant leur dévouement entre Dieu et lui, eurent choisi cette maison pour leur dernier asile sur la terre.

Deux noms illustres, mais à des titres bien différents, se trouvaient étrangement associés à cette pieuse fondation, celui de saint Bernardin dont on y

1. Le Christ a une corde passée autour du cou, et elle est tirée par un juif dont la face ignoble contraste avec le calme et la dignité du Sauveur.

avait embrassé la réforme, et celui de la fameuse Lucrèce Borgia devenue duchesse de Ferrare. Non contente de faire largement les frais de construction et de dotation, celle-ci avait voulu y placer sa nièce Camilla, morte plus tard en odeur de sainteté, sous le nom de sœur Lucrèce, et son patronage avait été accepté sans répugnance[1]. Il faut le dire, il n'y avait pas, dans toute la famille ducale, une âme qui méritât d'être comparée avec celle de la duchesse de Ferrare, ni un caractère aussi propre que le sien à conquérir les cœurs honnêtes. Aussi les rumeurs sinistres qui l'avaient précédée ne tinrent-elles pas contre l'impression produite par ses aumônes et par sa vie incroyablement régulière au milieu d'une cour si corrompue, et l'on peut dire qu'elle commença, pour son nom et pour sa famille, l'œuvre de réhabilitation continuée par la pieuse Camilla et achevée par saint François Borgia, qui parut à Ferrare plusieurs années avant la mort de Garofalo.

Ce fut en 1525 que cet artiste commença sa longue tâche, dont son talent et son désintéressement le rendaient également digne; mais à peine eut-il terminé son tableau de l'Annonciation, dans l'infirmerie du couvent, qu'il put pressentir le malheur qui devait rendre stérile, seulement au point de vue de l'art, la dernière période de sa vie. Pendant longtemps son pressentiment ne se réalisa qu'à demi, et

1. Le chevalier Bayard poussa son admiration pour Lucrèce Borgia jusqu'à porter ses couleurs, qui étaient gris et noir. On sait que Bembo la célébra en prose et en vers.

la perte d'un œil ne nuisit en rien à la quantité ni à la qualité de ses ouvrages. Ce fut alors qu'il peignit l'Adoration des Mages [1], la belle Descente de croix du palais Borghèse, et une multitude d'autres chefs-d'œuvre de grandes ou de petites dimensions; car la menace toujours présente d'une cécité complète augmentait sa résignation, sans rien diminuer de son ardeur. Mais, à mesure qu'il vieillissait, sa tâche dominicale, pour les religieuses de Saint-Bernardin, lui devenait de plus en plus douce. Par suite d'un vœu qu'il avait fait pendant sa maladie, il portait toujours une sorte de costume ecclésiastique qui s'accordait à merveille avec son nouveau genre de vie. Au bout de dix ans, il avait si bien vaincu les terreurs habituelles de la mort, qu'il composa son épitaphe et prépara son tombeau dans l'église de *Santa-Maria in Vado*, à côté de son tableau de la Résurrection de Notre-Seigneur, qui était comme l'emblème de sa foi et le gage de son espérance dans la vie future.

Toutes ces pieuses préoccupations ne lui ôtaient rien de sa vogue ni de sa verve. Jamais il n'avait été chargé de tant de travaux à la fois. L'année même où il fit tous ces préparatifs funèbres dont je viens de parler (1536) fut celle qui vit éclore plusieurs des produits les plus remarquables de son pinceau, entre autres le Saint Pierre Martyr, et l'Invention de la

1. Ce tableau se trouve à Alton-Towers, chez lord Shrewsbury.

Sainte-Croix, qu'on voit encore aujourd'hui dans l'église de Saint-Dominique, l'Adoration des Rois Mages, qui a passé de l'église de Saint-George dans la galerie communale, et la Résurrection de Lazare, qui fut comme son dernier adieu à son église favorite de Saint-François ; ce qui ne l'empêchait pas de poursuivre régulièrement son œuvre pie dans le couvent de Saint-Bernardin, et d'y achever deux grands tab eaux représentant, l'un les Noces de Cana, l'autre la Scène du Crucifiement, où la figure de saint Jean est tout ce qu'on peut voir de plus pathétique [1].

Ce fut aussi dans la même année que parut, à Ferrare, le grand iconoclaste Calvin, attiré par la duch sse Renée, que son goût pour les plaisirs de l'esprit, et la variété, plutôt que la profondeur de ses connaissances, avaient rendue très-populaire parmi les hommes de lettres. Son mari, le duc Hercule II, qui ne comprenait rien aux discussions philosophiques, théologiques et astrologiques dont sa cour devenait le théâtre, cherchait des distractions plus conformes à ses goûts personnels et aux traditions de sa famille. Aux comédies de Plaute et de Térence qui avaient fait les délices de la génération précédente, succédèrent des pièces d'un autre ton qui flattaient tous les sens à la fois, et qui convenaient mieux à une cour encore plus galante que classique. Le pre-

1. Le tableau des Noces de Cana est perdu; mais il y en a une petite copie de Garofalo lui-même, dans la galerie Borghèse, à Rome. Le tableau du Crucifiement se trouve dans le palais Costabili, à Ferrare.

mier drame pastoral de Battista Giraldi, avec la musique d'Antonio del Corneto et les décorations scéniques de Girolamo Carpi, excita un tel enthousiasme, que le duc Hercule et le cardinal son frère prodiguèrent tous les genres d'encouragement pour tourner de ce côté la verve de leurs poëtes et de leurs musiciens favoris; et ce fut ainsi qu'on vit éclore successivement avec un progrès musical de plus en plus marqué les compositions plus ou moins fades d'Agostino Beccari, d'Alberto Lollio, d'Agostino Argenti, et plus tard celles du Tasse et de Guarini, qui ne furent guère plus heureusement inspirés [1].

Cette innovation dans ses amusements poétiques n'empêchait pas le duc Hercule de marcher sur les traces de ses prédécesseurs en tout ce qui tenait au gouvernement de ses États et au patronage des arts. Son culte pour l'antiquité classique se manifesta par sa passion pour les médailles, et, dans ses goûts esthétiques, il se montra le digne continuateur du duc Alphonse. Non moins épris que lui de la verve païenne de Dosso Dossi et de ses compositions mythologiques, il ne rendit qu'une justice tardive et bien incomplète au mérite de Garofalo, si toutefois on peut appeler justice la violence qu'il fit à la pieuse imagination de cet artiste, pour le contraindre

1. L'*Églé* de Giraldi fut jouée en 1545, le *Sagrifizio* d'Agostino Beccari en 1554, avec la musique d'Alphonse della Viola qui fut le premier compositeur de son temps. J'ai trouvé quelques-unes de ses partitions dans la bibliothèque de Saint-Marc à Venise.

à briser, sur la fin de sa carrière, l'harmonie qui avait jusqu'alors existé entre les aspirations de son âme et les produits de son pinceau. Celui dont la tâche quotidienne et favorite était de tracer des images de dévotion pour les églises, pour les couvents et pour les particuliers, dut se familiariser avec les orgies de l'ancienne Grèce, pour orner l'appartement ducal de tableaux licencieux exécutés sans verve, mais non pas sans honte. On peut voir dans la galerie de Dresde et ailleurs[1] les fruits de ce singulier pacte entre un prince corrompu et un sujet non initié aux mystères de la corruption; et l'on s'étonne que le duc Hercule se soit extasié avec Paul III, autant que le dit Vasari, sur cet exploit d'un vieillard qui n'avait qu'un œil pour guider sa main; car Garofalo n'y a montré que l'heureuse impuissance de son imagination à concevoir de pareils sujets. Sa Vénus pourrait aussi bien représenter une Vestale, et son Triomphe de Bacchus offre la bizarre réunion des types de saints et de saintes qui sont dispersés dans ses tableaux religieux, et qui figurent ici comme satyres et comme bacchantes nullement échevelées. Tout ce qu'il a pu faire pour s'accommoder au goût de son patron a été d'accumuler les demi-nudités, sans qu'on puisse en signaler une seule dont l'attitude et l'expression soient véritablement indécentes.

1. Il y avait dans la collection de Camuccini, à Rome, un tableau de Bacchanales qui devait servir de pendant à celui de Dresde. Une composition du même genre, mais de plus grandes dimensions, se trouve chez M. Beaucousin, à Paris.

Si une si courte faveur avait pu souiller une âme comme la sienne, la pieuse tâche qu'il poursuivait dans le couvent de Saint-Bernardin et qui lui était devenue encore plus chère depuis que ses deux filles y étaient entrées, aurait suffi pour laver cette souillure, quand une cécité complète vint le condamner à une inaction qui l'avait tant effrayé de loin. Sa sérénité n'en fut point altérée, et les dix longues années qu'il passa dans une privation complète de la lumière, ne furent perdues que pour son art. Outre les progrès de la vie intérieure, il put tirer de son malheur un grand avantage, celui de ne pas voir de ses propres yeux les symptômes de décadence qui apparaissaient de toutes parts dans les ouvrages d'imagination, et particulièrement dans la peinture. Ce Girolamo Carpi dont il avait espéré faire son continuateur, avait mieux aimé spéculer sur la corruption de la cour ducale, et cette spéculation l'avait si bien absorbé, qu'on voyait à peine un seul tableau religieux de lui dans les églises de Ferrare.

Digne rival de Dosso Dossi dans la faveur du prince et dans les moyens de la conserver, il sut encore l'égaler par la quantité de ses œuvres obscènes ou serviles. Nul artiste de cette époque ne fut plus étranger aux habitudes et aux inspirations chrétiennes, et nul ne méritait mieux que lui de donner le signal de la funeste déviation qui fit peu à peu perdre de vue les grands modèles. Ce fut lui qui le premier tourna les yeux des peintres contemporains vers l'école de Parme, c'est-à-dire vers l'écueil où devait se consom-

mer la ruine de l'art italien au seizième siècle. En un mot, Girolamo Carpi fut le précurseur des Carraches, et le véritable fondateur de l'école éclectique dont nous raconterons ailleurs la piteuse histoire. C'était un des derniers legs que la maison d'Este faisait à l'Italie avant de disparaître de Ferrare, et elle pouvait se vanter de n'avoir pas démenti l'esprit qui avait toujours présidé à son patronage des arts et des lettres.

FIN DU TROISIEME VOLUME.

# TABLE DES MATIÈRES.

---

## CHAPITRE XIV.



## CHAPITRE XV.

CHAPITRE XVI.



CHAPITRE XVII.

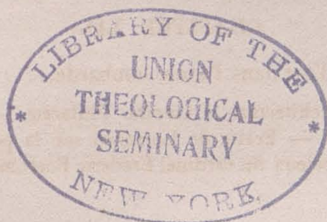


CHAPITRE XVIII.



CHAPITRE XIX.

FIN DE LA TABLE.



IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE CH. LAHURE
Rue de Fleurus, 9, à Paris

